

La main, siège de l'esprit créateur ?

Une préoccupation valéryenne suspendue.

Université Bordeaux 3

UFR Humanités

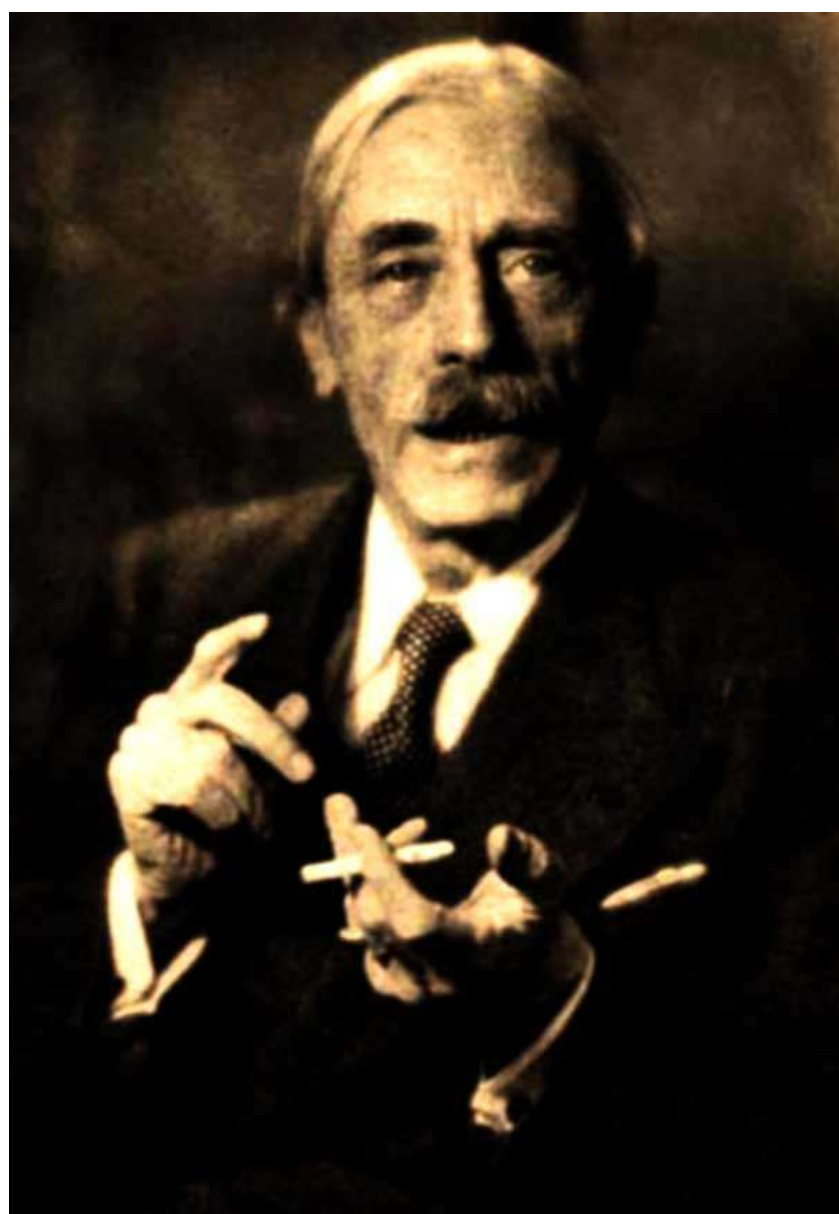
Master II Arts Recherche

Année 2011/2012

Mémoire de Renaud SUBRA

renaud-subra@etu.u-bordeaux3.fr

Directeur de recherche : Pierre SAUVANET



« — Tiens, et l'esprit ?
(dit le médecin)

L'esprit commence et finit...
au bout des doigts. »

Paul Valéry. *L'Idée fixe*,
ŒII - 232.



Illustration 1: Mains dessinées par Paul Valéry. Mention calligraphiques : "2° de l'opération de l'esprit, (...) L'œil et la main", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

SOMMAIRE

Définitions – acceptions – vocabulaire	p.1
Introduction : La main, outil ontologique ?	p.4
La main : quelques relevés de cette préoccupation chez Paul Valéry. Reprise du débat de la main : genèse et état des lieux. De l'intérêt d'une telle recherche à partir de Valéry.	
1. Le pourquoi de la préoccupation valéryenne	p.16
1.1. Occurrences majeures de la main chez Valéry.	p.16
1.2. La main dans la poétique valéryenne.	p.24
1.3. Origines sensibles de l'intelligence dans le système valéryen.	p.27
2. Du <i>Faire</i> et de la méthode	p.33
2.1. Autour des notions du <i>Faire</i> valéryen.	p.33
2.2. Une méthode pour un idéal exigeant. Discipline	p.36
2.3. Comment l'art se fait.	p.42
3. La <i>charge</i> de la main	p.54
3.1. Les « gênes exquises ».	p.54
3.2. Sortir du silence de l'âme par la main.	p.63
3.3. La création pure.	p.73
Conclusion : Main perdue et désœuvrement ?	p.81
L'art et son temps : manuel / mécanique / technologique : Changement de perception / changement de production. L'art de l'après-main ? Un peintre sans sa main. Perte de la main et désœuvrement.	
Annexes	p.89
Table des illustrations	p.90
Bibliographie	p.92

Cahiers et Œuvres, choix des éditions :

Sont considérés dans ce travail les *Cahiers* et les *Œuvres* édités par Gallimard à La bibliothèque La Pléiade, respectivement :

- VALÉRY Paul, *Cahiers, Tomes I et II*, édition présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973 et 1974.

Les abréviations CI et CII font références à ces éditions, « - » suivi du numéro de page.

et

- VALÉRY Paul, *Oeuvres, tomes I et II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, collection “Bibliothèque de la Pléiade”, 1957 et 1960.

Les abréviations ŒI et ŒII font références à ces éditions, « - » suivi du numéro de page.

Esprit créateur :

La formule est de Valéry, dans sa *Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France* : « Si l'on veut entreprendre l'exploration du domaine de l'*esprit créateur*, il ne faut pas craindre de se tenir d'abord dans les considérations les plus générales qui sont celles qui nous permettront de nous avancer sans être obligés à trop de retours sur nos pas, et qui nous offriront aussi le plus grand nombre d'analogies, c'est-à-dire, le plus grand nombre d'expressions approchées pour la description de faits et d'idées qui échappent le plus souvent par leur nature même, à toute tentative de définition exacte. »¹ Bien que Valéry ait eu des réticences quant au mot création, à connotation trop théologique, la formule *esprit créateur* s'accorde bien avec le travail mené ici,

1P. Valéry, *Leçon inaugurale du cours de poétique au collège de France*, ŒI - 1340-1358.

dans le sens où elle associe l'esprit à l'agir de la création. Par ailleurs, peut-on trouver plus évidente définition de la poétique de Valéry : « Entreprendre l'exploration du domaine de l'*esprit créateur* » ?

Choix Poétique / Poïétique :

Le mot *poétique* utilisé dans ce travail est à comprendre comme synonyme du mot d'ordinairement utilisé aujourd'hui *poïétique* — rare néologisme valéryen — pour décrire l'étude des processus de création par Paul Valéry. *Poétique* a été préféré à *poïétique* au regard des réflexions de M. Philippon dans son *Vocabulaire de Paul Valéry*² : « La poétique renvoie à la notion plus générale de « production », de « faire » (...). « Poïétique », un instant envisagée, sentait trop son Vadius et fut réservée aux *Cahiers*. » De plus, cela fait un écho à l'ouvrage d'Aristote (en grec : Π ε ρ ὶ π ο ῖ η τ ι κ ῆ ς / *Perì poiêtikês*) généralement traduit par *De la poétique*, sans que pour autant Valéry ne s'accorde avec Aristote sur ces questions. Néanmoins, dans les textes cités, l'orthographe a été laissée selon les goûts de l'auteur.

Sensibilité :

Sensibilité est la notion qui revient le plus dans les *Cahiers*. Dans un texte tardif (1935), *Le bilan de l'intelligence*, Paul Valéry revient une fois encore sur cette notion, l'explicitant : « Commençons par l'examen de cette faculté qui est fondamentale et qu'on oppose à tort à l'intelligence, dont elle est, au contraire, la véritable puissance motrice ; je veux parler de la sensibilité »³. Il faut donc comprendre *sensibilité* comme origine, inspiratrice et motivation de l'intelligence.

Faire :

Nous garderons majuscule et italique au mot, bien que Valéry ne les ait pas systématiquement mises. On trouve dans *L'homme et la coquille* : « Mon premier mouvement d'esprit a été de songer au *Faire*. L'idée de *Faire* est la

2 M. Philippon, *Le vocabulaire de Paul Valéry*, Paris, Éd. Ellipses, 2007, p. 73.

3 P. Valéry, *Le Bilan de l'intelligence*, CEI – 1058-1083.

première et la plus humaine. Expliquer, ce n'est jamais que décrire une manière de *Faire* : ce n'est que *refaire* par la pensée. Le Pourquoi et le Comment, qui ne sont que des expressions de ce qu'exige cette idée, s'insèrent à tout propos, commandent qu'on les satisfasse à tout prix. La métaphysique et la science ne font que développer sans limites cette exigence. »⁴ Dans ce travail où le *Faire* est une notion clé, l'écho à cette acception du *Faire* souveraine à toute activité humaine y compris la pensée, est fondamental.

4 P. Valéry, *L'homme et la coquille*, ŒI - 891.

Introduction : La main, outil ontologique ?

4

La main a été l'objet de nombreux débats, dès l'origine de la philosophie. Cet organe a en effet intrigué les penseurs de l'esprit à bien des égards : véritable émetteur/récepteur, la main est à l'instar du *cogito*, elle produit et reçoit. Paul Valéry — qui tenta *l'aventure de l'esprit* - jonche ses *Cahiers* de preuves attestant d'une véritable obsession de la main⁵, ses conférences et écrits y reviennent sans cesse, et cela sur l'ensemble de sa vie. En quoi cette main inquiète-t-elle les penseurs, et Paul Valéry plus particulièrement ? Quel est son rôle dans les processus de création artistique ? Quelles relations les artistes entretiennent-ils avec elle et quelle part a-t-elle dans le destin des arts visuels ?

La main : quelques relevés de cette préoccupation chez Paul Valéry.

Paul Valéry, l'homme de la pensée libre — si l'on accorde à l'écriture fragmentaire des *Cahiers* une volonté de ne pas figer ses idées — évoque ainsi la main : « *Manuopera*, manœuvre, œuvre de la main, chante le désordre lyrique des manœuvres de la main, de la main souvent philosophe mais également du poing qui frappe la table pour imposer le silence à la métaphysique... »⁶

Ces quelques lignes portent en elles des univers bien variés, de « manœuvre » à « lyrisme », nombre d'auteurs eurent besoin, pour parcourir ce chemin, d'une trajectoire plus longue. Ce « désordre lyrique des manœuvres de la main », ne serait-ce pas là une belle périphrase pour désigner les *Cahiers* ? Les pensées chantent comme issues du chaos de l'âme sur les pages de Paul Valéry, transcrites par la main, attendues par elle, qui semble pousser l'auteur à

⁵ La main est la figure dessinée la plus récurante des *Cahiers* en dehors de schémas géométriques. Les autres figures récurantes sont un personnage allongé, l'arbre avec ses racines et la tête de bouc.

⁶ *A la gloire de la main*, Paris, Éd. Graphis, 1949. Recueil introuvable rassemblant des éloges de la main par Bachelard, Eluard, Lescure, Mondor, Ponge, de Solier et Valéry. Le texte de la citation ici présentée a été repris dans *Variété V*.

Une fête de l'Esprit -
pour

Divine séparation des membres et des pouvoirs.

Chaque domaine bien distinct, et (c'est cela l'esprit)
et l'ensemble bien combiné.

Une main vivifiée par le vouloir et l'objet vu -

Un système "d'esprit" -
analyse -

La main tantôt inutile
et ~~est~~ calme. tantôt
dans le battement,
et alors son acte est non
déterminé entièrement; elle
joue un rôle particulier
et tantôt, incommensurable, immédiate

On appelle feu ce qui est visible par soi-même, et qui
est ~~et~~ ~~est~~ ~~est~~ ce qui est visible par soi

7008

Illustration 3: Mention calligraphique en titre : "La main tantôt se cache...", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

produire du sens pour qu'elle s'agite (au point qu'elle se dessine elle-même en marge des *Cahiers* si les idées se font attendre). Cette main nous paraît être d'ores et déjà comme une amie du travail, et nous verrons de quelle manière elle l'est véritablement. Cette main qui participe du sens des choses sait aussi se faire violente, elle est « poing qui frappe », pour « imposer le silence à la métaphysique » : elle réussit l'écart de s'extirper du monde sensible au monde des idées pour le réduire au silence... Réduire au silence, pour Valéry, c'est une marque de la beauté.⁷

Valéry s'étonne : « On considère une main sur la table et il en résulte toujours une stupeur philosophique. »⁸ Quelle intrigue pousse Valéry à cette stupeur, la main semble être capable de faire des va-et-viens d'un monde à l'autre, dans les deux sens ; ne serait-ce pas son plus grand talent ? Être le liant de ces deux mondes, ce serait là en effet l'objet de cette « stupeur », la main détiendrait-elle une vérité que la philosophie échouerait à *penser* ?

Il faut avoir lu *L'apologie de la main chez Paul Valéry* par Agathe Rouart-Valéry⁹ pour saisir l'ampleur de la fascination de Valéry pour la main. Cette entêtement s'insinuait, au-delà des *Cahiers*, à la vie quotidienne : jeux de mains, croquis, histoires, longues observations partagées parfois... « Pour nous distraire, sa main ingénieuse savait s'inventer mille pouvoirs, mille possibles. » Même à un enfant, Paul Valéry arriva à livrer deux notions clés non seulement de la main mais aussi de toute sa poétique : « pouvoir » et « possible. »

Dans ce même ouvrage collectif, G. Antoine, auteur de l'article *Quelques linéaments du « Traité de la main ou De l'esprit et la main » que Valéry rêva d'écrire*, relève une phrase des *Cahiers* : « Tu as beau dessiner des mains (...) tu n'arriveras jamais à posséder la forme avec l'intelligence des possibles. » Et commente : « Une phrase comme celle-là explique pourquoi ses pages sont jonchées de mains, pourquoi il a dessiné des mains avec cette espèce de frénésie. »

7 « L'expérience du beau est ineffable, indicible : son signe le plus sûr est le manque de mots : « effarement », au sens étymologique. » in M. Philippon, *op. cit.*, p.12.

8 P. Valéry, *Philosophie*, CI - 606.

9 In *Paul Valéry Contemporain*, Dir. Paul Levaillant & Monique Parent, Paris, Klincksieck, 1974.

Souvent les manuscrits des *Cahiers* ont été comparés aux *Carnets* de Léonard de Vinci. L'admiration que Valéry, déjà jeune, portait au maître n'y est certainement pas innocente. G. Antoine, toujours, nous livre : « Léonard avait voulu composer un traité du corps qui ne vit pas le jour. Valéry rêva d'écrire un traité de la main qu'il ne fit point. Je reste convaincu que, brûlant d'accomplir ce que Vinci n'avait pu achever, il fut en définitive frappé d'inhibition devant la puissance et l'échec de son prodigieux aîné. »¹⁰ Voilà pourquoi, peut-être, malgré l'obsession et l'envie, Valéry ne nous fournit pas un Traité de la main. Nous avons néanmoins, dans l'effervescence des *Cahiers* et dans les écrits des *Œuvres*, toute une somme de notes, de réflexions et de constats sur la question qui nous permettront de définir l'enjeu de la main chez Valéry.

Deux hautes notions valéryennes apparaissent comme participant de la main : Penser et *Faire*¹¹ : « La main, organe de la pensée, est capable d'une infinité de tâches – peut frapper et dessiner, saisir et signifier »¹². C'est l'organe du sens *toucher*, l'un des plus *nerveux* de notre corps car il est sensible à la pression, à la douleur, au chaud et au froid par le biais de récepteurs mystérieux : les corpuscules de Ruffini et de Krause. *Faire*, oui, cela semble évident, mais penser ? Nous verrons à quel point l'intelligence a des origines sensibles dans le discours valéryen, et ce en quoi la main est impliquée.

Dans ses *Pièces sur l'art*, on trouve dans *Le discours aux peintres graveurs*¹³ : « L'esprit, l'œil et la main concentrent leur attente¹⁴ sur cette petite surface où nous jouons notre destin. » Au-delà de penser et *Faire*, la main n'aurait-elle pas une implication dans le destin de l'homme, et de l'artiste en particulier ?

10 G. Antoine, *op. cit.*, p.184.

11 Voir chapitre 2 : Du *Faire* et de la méthode.

12 P. Valéry, CI - 946.

13 P. Valéry, ŒII – 1298.

14 Le singulier ici indique une attente commune.

Nous devons au Sophocle de l'antiquité grecque (-496/-406) la première grande œuvre de la main dans l'histoire : *Antigone*. La main¹⁵ y revêt plusieurs aspects, au point d'y presque jouer des rôles à part entière, sous plusieurs noms. Dans cette tragédie, elle condamne, tue, ensevelit, se révolte, suicide et sanctifie¹⁶. Antigone ré-enterre inlassablement et à mains nues la dépouille de son frère comme pour laver le meurtre fratricide de son action héroïque par sa main et lui offrir une dernière résidence, un salut. L'on retrouve à travers les différentes figures de la main chez *Antigone* beaucoup d'aspects que nous traiterons ici, depuis la nécessité de l'action (Faire), voir de la répétition dans l'action (Discipline/Ascèse), le besoin de différenciation (Sensibilité), à la possibilité ou non d'une main qui sauverait l'homme (aspects sotériologiques).

La main était ainsi entrée dans l'histoire, elle prendra rapidement part au débat de la connaissance. Anaxagore (-500/-428) affirme que c'est parce qu'il possède une main que l'homme est le plus intelligent des êtres vivants, Aristote (-384/-322) de lui répondre : « Ce n'est pas parce qu'il a des mains que l'Homme est le plus intelligent des êtres, mais c'est parce qu'il est le plus intelligent des êtres qu'il a des mains ».¹⁷ Aristote, pour qui la main est « l'instrument des instruments »¹⁸ justifie sa position en définissant ce qui atteste de l'intelligence d'un être : « l'être le plus intelligent est celui qui est capable de bien utiliser le plus grand nombre d'outils : or la main semble bien être non pas un outil, mais plusieurs. Car elle est pour ainsi dire un outil qui tient lieu des autres. »¹⁹ La main est alors désignée comme souveraine à toute manipulation, par le biais de tiers (instruments) ou non. L'homme, son heureux possesseur, acquiert le degré « d'être le plus intelligent » via sa main.

La grande question de la main était lancée. Galien (131/201), médecin

15 Dans le texte original est utilisé la forme grecque *autokheir*, littéralement et à la forme pronominale par *soi-même et avec ses propres mains*. Cette dénomination — car il en est d'autres fonction de l'action — désigne surtout la main qui donne la mort par le sang, autant que la main d'Antigone qui offre une sépulture à son frère.

16 Voir N. Loraux. *La main d'Antigone* in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Volume 1, n°2 1986, pp. 165-196.

17 Aristote, *Les parties des animaux*, IV, 10, 687, a 8, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

18 Aristote, *De l'âme*, III, 8, 432, a1, Paris, Vrin, 1988.

19 Aristote, *Les parties des animaux*, IV, 10, 687, a 24, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

grec, désigne la main comme étant « l'organe le plus propre à l'homme ». ²⁰ En effet, la main mesure, compte (mère des mathématiques) mais aussi salue (elle sociabilise), écrit les lois (elle est progrès de l'humanité), tisse (elle permet le travail)... mais surtout la main possède un *antikeir* (αντικειρ : littéralement *contre-main*, ou à l'*opposé de la main*), ce pouce qui permet mécaniquement de tenir, de prendre. Prendre, entreprendre, comprendre, apprendre... Tous ces mots dérivés de « prendre » sont des actions de l'esprit plutôt que du corps. Une action de la main aurait alors des incidences dans l'esprit... comprendre, apprendre... la main accompagnerait l'aventure cognitive de l'homme.

Dès le XIX^{ème} siècle, les qualités mécaniques de la main se voient anoblies : elle « a suppléé à tous les instruments et, par sa connexité avec l'intelligence, elle a assuré à l'homme la domination universelle. »²¹ De quoi susciter l'intérêt.

La main, plus que tout autre organe, et le *toucher* en particulier, sens héritier, est liée à l'intelligence car la main est tant empirique (celle qui écrit, peint ou joue) que cognitive (celle qui montre, fait signe, accompagne la parole). Elle est zone de rencontre des contraires, signifié/signifiant. « A la fois un agent et un interprète du développement de l'esprit »²². N'était-ce pas cela qui fascinait Valéry ?

Le jeu de savoir qui, de l'esprit ou de la main²³, est souverain à l'autre a été maintes fois débattu :

- Henri Focillon : « L'homme a fait la main, je veux dire qu'il l'a dégagée peu à peu du monde animal, qu'il l'a libérée d'une antique et naturelle servitude, mais la main a fait l'homme. »²⁴

20 C. Galien (trad. Ch. Daremberg), *De l'utilité des parties du corps humain* (livres I à XI), J. B. Baillière, Paris, 1854.

21 C. Bell, *The Hand. Its Mechanism and Vital Endowments as Evincing Design*, Bridgewater Treatises, W. Pickering, 1833.

22 Féré, *La main, la préhension, le toucher*, *Revue philosophique*, 1896, I, p. 636.

23 De la volonté de l'homme ou de la volonté de la main.

24 H. Focillon, *Vie des formes*, suivi de *Eloge de la main*, *Eloge de la main* (1934), Paris, PUF, 1943, 7ème édition (1981), p. 103.

- Jean Brun, dans la lignée : « Ainsi la main fait l'homme, mais l'homme ne fait pas la main. »²⁵ car « ...la main et ce qu'elle crée restent sans conteste la base réelle de la prise de conscience de l'homme par lui-même, car il n'est d'art ni de science qui puisse — serait-ce dans l'échappée la plus transcendante — se débarrasser de sa relation avec sa main. L'homme peut se démenager comme il le voudra, ses mains, partout dans ce qu'il fait et pense, se trouvent en cause. »²⁶ La main est « en cause » dans toute action humaine, prendre, tenir, manier, mais aussi considérer, réfléchir, penser...

À partir de ce point là, la main deviendra la chair idéale d'un jeu de débats philosophiques, où chacun se réattribuera la question de la main, d'un point de vue singulier parfois.

Henri Focillon et Jean Brun préfigurent l'éloge de la main qui aura cours au début du XX^{ème} siècle, époque post-romantique qui s'achèvera dans le conceptuel après avoir englouti l'expressionnisme. Epoque qui verra la lente gestation de l'abandon de la main par son propriétaire (qui s'était vu un siècle plus tôt accéder à la « domination universelle » par elle), dans un monde où la mécanique aura subordonné la main à un usage simpliste, et où la technologie à l'orée du XXI^{ème} siècle aura engendré l'ère du digital, où la main ne conservera que la gloire de l'usage d'un seul de ses doigts (l'index ou le pouce, au choix), de deux au mieux (les deux index opposés), pour écrire au clavier²⁷.

Pourtant, Henri Bergson (1859-1941), dans un texte illustrant parfaitement le mouvement cognitif de l'intelligence, considère lui aussi que l'intelligence passe par la main pour atteindre « la tête » : « On oublie que l'intelligence est essentiellement la faculté de manipuler la matière, qu'elle commença du moins ainsi, que telle était l'intention de la nature. Comment alors l'intelligence ne profiterait-elle pas de l'éducation de la main ? Allons plus

25 J. Brun, *La main et l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p.19.

26 Jean Brun cite Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, Braunschweig, 1877, p.30-31.

27 Les dimensions de l'écran tactile de l'Iphone d'Apple par exemple, ont été jaugées sur la base de la moyenne de la longueur d'un pouce en déplacement, sans que la main de l'utilisateur ne bouge.

loin. La main de l'enfant s'essaie naturellement à construire. En l'y aidant, en lui fournissant au moins des occasions, on obtiendrait plus tard de l'homme fait un rendement supérieur ; on accroîtrait singulièrement ce qu'il y a d'inventivité dans le monde. Un savoir tout de suite livresque comprime et supprime des activités qui ne demandent qu'à prendre leur essor. Exerçons donc l'enfant au travail manuel, et n'abandonnons pas cet enseignement à un manœuvre. Adressons-nous à un vrai maître, pour qu'il perfectionne le toucher de l'enfant au point d'en faire un tact : l'intelligence remontera de la main à la tête. »²⁸ La main n'est non pas capitale (car elle n'est pas tout en haut) mais souveraine à l'intelligence (car elle semble l'ordonner).

Emmanuel Kant (1724-1804) affirme que de par sa station verticale, l'homme a libéré ses mains, et qu'au delà d'avoir facilité la manipulation, il s'est doté ainsi d'un outil créatif : « ...grâce à cette station verticale, l'homme devint une créature apte à créer : il a reçu des mains libres et créatives »²⁹ Il ouvrait la voie à la considération de Martin Heidegger (1889-1976), qui affirme que la pensée est « œuvre de la main ». J.L. Chrétien le cite dans son ouvrage *Corps à corps*³⁰ : « Toute œuvre humaine est manuelle : ce sont toujours et partout nos mains qui œuvrent, même quand elles ne travaillent pas. Heidegger peut dire profondément que la pensée même est *Handwerk*³¹, œuvre de la main. Les mains pensent et la pensée manie : c'est l'humanité même de l'homme. » Voici la main à son paroxysme : la pensée, monde des idées et de l'essence pure, propriété la plus noble depuis Platon, est *œuvre de la main*, cette main qui peut par ailleurs connaître la souillure.

« Ainsi la main « est une source de l'activité créatrice » pour utiliser une expression de G. Révész, ce qu'il faut entendre de deux manières : la main contribue à la création de l'activité mentale humaine et elle traduit les

28 H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., 1969, p. 16.

29 Kant cite Herder dans *Compte rendu de Herder : Idées en vue d'une philosophie de l'histoire, La philosophie de l'histoire*, Paris, 1947, p. 101.

30 J.L. Chrétien, *Corps à corps, à l'écoute de l'œuvre d'art, Du Dieu artiste à l'homme créateur*, Paris, Editions de Minuit, 1997, p. 121.

31 « Penser (...) est un travail de la main » in M. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, P.U.F., 1959, p. 89.

expressions de cette activité. »³² C'est à partir de là qu'elle intéresse véritablement Paul Valéry, la main engage le pas à l'esprit et génère une forme identifiable de cet élan, permettant ainsi le déploiement du mouvement de l'âme dans l'incarné. D'ailleurs, Jacques Ducol menant des recherches autour de la célèbre affirmation de Valéry en exergue de ce travail, a retrouvé un commentaire de Diderot (1713-1784) à propos d'un aveugle né qui « voyait donc par la peau »³³.

L'âme serait bien « au bout des doigts. »³⁴

De l'intérêt d'une telle recherche à partir de Valéry.

Gérald Antoine, dans l'introduction de son « Quelques linéaments du « Traité de la main ou Traité de l'esprit et de la main » que Valéry rêva d'écrire »³⁵, note : « Dans ses *Cahiers*, au tome XVIII, page 785³⁶, « Histoire d'une main. Supposé qu'on ait filmé tout ce qu'elle fit, active ou non, obéissant à ses sensations ou à d'autres — à une idée — à un songe — à la distraction (...). Mais elle n'est qu'une extrémité articulée, capable d'être *animée*, et plus ou moins *locale*. » L'on sent bien la nécessité d'une histoire, ou d'un traité. Il ne vit pas le jour, tout comme le Traité de l'Homme de Léonard de Vinci, Gérald Antoine poursuit : « Cela eût donné quelque chose de merveilleusement original, si j'en crois toutes les notules, amorces d'observations, débuts de

32 Gabriel Racle dans son article *Réflexion : la main, un outils pédagogique*, (en ligne) cite G. Révész, *The Human Hand*, London, 1958.

Gabriel Racle nous apprend aussi dans son article que Valéry avait « rédigé ces lignes pour qu'elles soient gravées au fronton du palais de Chaillot à Paris » :

*Dans ces murs voués aux merveilles
J'accueille et garde les ouvrages
De la main prodigieuse de l'artiste,
Egale et sans rivale de sa pensée.
L'un n'est rien sans l'autre.*

33 Diderot, *Lettres sur les aveugles*, *Œuvres philosophiques*, Paris, Edition Vernière, 1972, p.16.

34 Diderot, *Lettres sur les aveugles*, *Œuvres philosophiques*, Paris, Edition Vernière, 1972, p.97.

35 In *Paul Valéry contemporain, Actes et colloques n°12*, Ed. Klincksieck, Paris, 1974.

36 Nous considérons ici l'édition des *Cahiers* du CNRS de 1972 : Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé en 29 tomes, Editions du CNRS (1957-1961), 1972

pensées qui jalonnent les *Cahiers* à propos de la main. »³⁷ Ce n'est pas pour combler le deuil de ce traité qu'il faille continuer à s'inquiéter de la main à partir et après Valéry, néanmoins la question semble aujourd'hui suspendue. Beaucoup s'affligent d'un monde qui perd la main — comme on perdrait la tête — accusant les technologies³⁸ et ce qu'elles nous engagent à la facilité dans nos actions, mais la question de la main et de ses implications réelles à l'origine de l'acte créateur paraît rester une question à traiter post-Valéry.

L'article de G. Antoine sans se vouloir être un point de départ à une réelle étude, est un travail de synthèse de la préoccupation de la main chez Valéry. Il axe son article autour des quatre temps suivants, sur lesquels nous reviendrons dans ce travail :

1- Valéry regarde, dessine, analyse la main

2- Les jeux de l'esprit et de la main. Le rôle de la main dans la comédie de l'intellect

3- Le rôle de la main dans le scénario de l'action et spécialement de l'action créatrice (*Cet aspect-ci est capital au travail mené ici*).

4- La main signe et symbole.

G. Antoine conclut son article par ce souhait : « Cette leçon (...) est on ne peut plus actuelle, (...) son but est de recomposer, face à un monde plus exigeant que jamais, l'unité, la totalité de notre être. »

Une recherche a néanmoins été menée en 2000 sur la main dans les arts plastiques et nous la devons à Eliane Chiron³⁹ qui a invité cette recherche dans le cadre de la collection *XL'œuvre en procès* ; il s'agit du tome IV, *La main en*

37 In *Paul Valéry contemporain*, op. cit., p. 178.

38 Notamment la perte de l'usage traditionnel de la main dans l'écriture, voir l'article de Martine Pineau, *La main et le clavier, une histoire de malentendu*, in *ILCEA*, Revue de l'Institut des Langues et Cultures d'Europe et d'Amérique, en ligne : <http://ilcea.revues.org/index1067.html>

39 Eliane Chiron est directrice du CRAV (Cellule de Recherche en Arts Visuels), Laboratoire IDEAT. UMR 8153. Paris 1-CNRS, Agrégée d'Arts Plastiques, Docteur d'État ès Lettres et Sciences Humaines, Professeur des Universités Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et Chevalier des palmes académiques

*procès dans les arts plastiques*⁴⁰. Recueil de textes « qui se veut une simple contribution à une réflexion inépuisable comme l'eau que parfois nous tentons de saisir dans le creux de nos mains »⁴¹, il reflète l'ampleur de la tâche à qui soulèverait la question de la main et de la création. Quelques articles de cet ouvrage sont d'intérêt pour le travail mené ici, et s'inscrivent dans la suite des perspectives lancées par Valéry :

- « Le corps, la main, la trace » de Icléia Borsa Cattani
- « Prière de toucher » d'Éliane Chiron
- « Mains libres » de Michel Sicard
- « Au-delà de la main : manipuler » de Miguel Egana

*L'Éloge de la main*⁴² de Henri Focillon — contemporain et ami de Valéry, lesquels s'échangèrent certainement des interrogations connexes sur la question de la main — publié pour la première fois en 1934, et *La main et l'Esprit*⁴³ de Jean Brun de 1963 restent les deux grands ouvrages dans le fil de la source initiée par Valéry.

Un autre ouvrage collectif cependant, le volume XIV de la *Revue de réflexion interdisciplinaire CARREFOUR*⁴⁴, datant de 1992, cherche à saisir la main sous une lumière semblable c'est à dire sans omettre l'origine fondamentalement sensible des apports de la main à la pratique de l'artiste ou à l'intelligence. Cela est en partie dû aux compétences des auteurs sollicités par Roberto Miguelez, directeur de la revue. On y retrouve Jean Brun pour « La main et le choix », un philosophe (Thomas de Koninck), deux chirurgiens, le directeur du Musée de la Main de Lausanne et un chirurgien-directeur de l'Institut Français de la Main, rebaptisé depuis Institut Français de la Chirurgie de la Main. Les éclairages scientifiques, sur le système nerveux de la main notamment, enrichissent le débat. Cette publication canadienne a aussi le

40 Paris, Publications de La Sorbonne, Centre d'études et de Recherches en Arts Plastiques, 2000.

41 Propos d'Éliane Chiron.

42 In *La vie des formes*, Paris, P.U.F., (3^e édition) 1947.

43 Paris, P.U.F., 1963.

44 *Le sort de la main*, Ottawa, Éd. Carrefour 14, 1992.

mérite de relayer les propos de certains écrivains et chercheurs américains, qui nous sont méconnus ici, mais qui s'attelèrent aussi à la question.

Depuis les échos s'amaigrissent, l'on voit fleurir des articles sans que des parutions majeures et dédiées ne paraissent. La préoccupation de la main ne se fait plus qu'alertante, à travers sa perte annoncée par certains et déjà perçue par d'autres, via des articles en ligne. La main n'est plus que le parent pauvre de son fils, le doigt, nouveau roi de l'ère digitale.

Des consciences essaient bien de sauver la main, comme par exemple Liliane Bettencourt, qui crée en 1999 un Prix que décerne la *Fondation pour l'Intelligence de la Main*. Mais la main se voit là limitée à la fonction qui paraît être au regard des contemporains encore la plus noble (le savoir-faire dans la pratique d'activités artisanales⁴⁵), alors que c'est octroyer à cette mère de l'intelligence un rôle bien maigre...

Paul Valéry était-il le dernier esprit à pouvoir potentiellement porter cette « réflexion inépuisable » qu'évoquait Éliane Chiron ? Quel artiste ou quel penseur se motiverait aujourd'hui pour cette tâche ?

La modeste visée de ce travail est de commencer à déceler quels intérêts il y aurait à reprendre le fil de la pensée valéryenne du point de vue de la pratique artistique, et plus généralement, du point de vue poétique.

Pour ce faire, il faut s'attarder sur les nombreuses occurrences de la main chez Valéry, et tâcher d'en comprendre les raisons vives dans un système fluctuant.

L'homme étant un système sensible fermé, la main est une invitation morphologie à l'ouverture, à l'écart, c'est à dire à l'inter-action avec le monde. Valéry y a fait le terrain du *Faire*, de l'acte, qu'il définit comme le propre de l'homme. À la recherche d'une méthode, Valéry a posé la main au cœur de

45 La mission que se donne la Fondation pour l'Intelligence de la Main : « Les métiers d'art font partie intégrante de l'excellence française. Toutefois ils ne sont pas toujours reconnus selon leur mérite. Partant de ce constat, la Fondation Bettencourt Schueller a créé, en 1999, le Prix Liliane Bettencourt pour l'Intelligence de la Main, ouvert à tous les métiers d'art. Ce Prix distingue l'excellence des savoir-faire. » Lien : <http://intelligencedelamain.com/>

celle-ci, comme jonction de l'esprit et de ses objets, et même *génération*⁴⁶ des objets de l'esprit. À ce titre, l'affaire de la main est l'affaire de toute *génération*, de son jaillissement jusqu'à sa forme concrète. L'on pourrait à ce titre hâter le pas et appeler la main *la muse de l'homme* mais elle est encore bien plus que cela. À différents titres, elle permet la révélation de l'homme à lui même, et des possibles occasions de dépassement de soi.

Jusqu'à quel point ? Et de quelle manière pour l'artiste ?

46 Au sens de *generatio* (génération, reproduction), lui même issu de *geno* (enfanter), et *genus* (origine, naissance).

En somme, déplacement est écart - c. à s. détermination
d'existence en partie double.

Distance entre 2 lieux ou corps de soi. 1° invariable
2° variable.

Ces 2 lieux sont d'une part - 2 choses. Deux impressions
distinctes, d'autre part, une même. De sorte que la
relation fondamentale serait (2 est 1; 1 est 2)

Un seul acte comme d'habitude le main déployée et réduite
ou, un chemin, passant 2 sons distincts.



Comme

aller de A en B, c'est aller d'un certain état à cet état même.
c'est revenir - au repos.

Donc A étant le voisinage ou contact de C avec B. B. de C avec B
C revient à C.

" Renouée, (Vouloir) une tradition.
expression dont on sentira l'absurdité en la
rapprochant de celle-ci: Continuer une innovation.

* Imiter aujourd'hui la chose du passé, qui était tombée
c'est faire du neuf.

"Ce qui vient après,"
ce qui remplace, change

"Ce qui jadis n'a pas fait ou vu,

9272

Illustration 4: Dessin d'une main en marge des *Cahiers*, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

1. Le pourquoi de la préoccupation valéryenne

16

1.1. Occurrences majeures de la main chez Valéry.

Comme la plupart des textes emblématiques de Valéry, le *Discours aux chirurgiens*, malgré son apparente simplicité, porte la marque d'une réflexion complexe et globale — aboutie en somme — en quelques paragraphes seulement. Ce discours prononcé le lundi 17 octobre 1938 dans l'Amphithéâtre de la Faculté de Médecine de Paris à la séance inaugurale du Congrès de Chirurgie se révèle être un texte majeur — catalyseur plus exactement — sur deux notions qui nous intéressent particulièrement car elles sont récurrentes dans la pensée de Valéry : le *Faire* et la *main*. Deux paragraphes seulement sur la chirurgie à proprement parler. Les suivants, s'interrogent sur le *Faire* rapidement, avant d'engager des réflexions sur la *main* elle-même (six paragraphes) dans un effervescent passage au crible ontologique de l'organe ; puis un aveu « Je me suis étonné parfois qu'il n'existât pas un « Traité de la main », une étude approfondie des virtualités innombrables de cette machine prodigieuse qui assemble la sensibilité la plus nuancée aux forces les plus déliées »⁴⁷, ouvrant sur un final conclusif qui confond volontairement affirmation et interrogation « Ne pourrait-on la qualifier l'*organe du possible*, — comme elle est, d'autre part, l'*organe de la certitude positive* ? »⁴⁸

Ce *Discours* n'aurait-il pas été un prétexte pour la préoccupation de la main qui habite Valéry — c'est la thèse que nous défendons ici : l'obsession de Valéry pour la main — de surgir au grand jour, de manière *officielle*, c'est à dire dans un texte voué à être diffusé, outre les *Cahiers* ? Nous sommes en 1938, Valéry écrit la même année son *Degas, Danse et Dessin*⁴⁹, il siège à la chaire de poétique créée pour lui au Collège de France l'année passée et décèdera 7 ans plus tard. Les évocations de la main sont nombreuses dans son œuvre, liées

47 P. Valéry, *Discours aux chirurgiens*, ŒI - 919.

48 *Ibid.*

49 ŒII – 1163-1240.

à des domaines qui lui sont chers⁵⁰ et nous en révéleront les principales occurrences dans ses *Cahiers*, sa poésie, et sa prose. N'a-t-il pas eu le temps, ou la volonté suffisamment ferme, de s'asseoir pour écrire un texte intégral voué à la main ? Gérard Antoine met en lumière, dans son article de 1971 lors des colloques organisés pour le centenaire de la naissance de Valéry, la problématique du format de l'écriture chez Valéry : « Problèmes préliminaires : si Valéry avait décidé d'écrire sur la main, est-ce que cela eût pris la forme d'un traité, de mémoires ou d'un journal ? »⁵¹ Plus loin, il relève que la même problématique existait chez un des mentors de Valéry, Léonard de Vinci : « Même incertitude à propos du corps, à plusieurs reprises dans l'œuvre : est-ce que Léonard aurait fait un *traité* ou un *journal* du corps humain ? — Qui le sait ? »⁵². Nous eûmes pu rêver un *dialogue*, nous avons « les notules, amorces d'observation, débuts de pensées qui jalonnent les *Cahiers* à propos de la main »⁵³, agrémentés de quelques esquisses.

Face à ces augures laissés à notre interprétation de la matière écrite de Valéry, ne sommes-nous pas comme le jeune Valéry face à l'ardent travail de Léonard ? « Il faut pourtant s'attarder, s'y faire, surmonter la peine qu'impose à notre imagination cette réunion d'éléments hétérogènes par rapport à elle. (...) Avec une violence qui dépend de son ampleur et de sa lucidité, elle finit par reconquérir sa propre unité. Comme par l'opération d'un mécanisme, une hypothèse se déclare, et se montre l'individu qui a tout fait, la vision centrale où tout a dû se passer, le cerveau monstrueux ou l'étrange animal qui a tissé des milliers de purs liens entre tant de formes, et de qui ces constructions énigmatiques et diverses furent les travaux, l'instinct faisant sa demeure. »⁵⁴ Car tout en ayant continuellement loué la devise de Léonard de Vinci *Hostinato rigore (Obstinée rigueur)*, Valéry nous met en garde sur une telle attitude et un tel travail d'exégèse : « Mais cette clarté finale ne s'éveille qu'après de longs errements, d'indispensables idolâtries. La conscience des

50 Voir *L'apologie de la main chez Paul Valéry* par Agathe Rouart-Valéry in *Paul Valéry Contemporain*, Paris, éd. Klincksieck, 1974

51 G. Antoine, *Quelques linéaments du "Traité de la main ou De l'esprit et la main" que Valéry rêva d'écrire*, op. cit., p.178.

52 Ibid.

53 Ibid.

54 P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, ŒI – 1153-1269.

opérations de la pensée, qui est la logique méconnue dont j'ai parlé, n'existe que rarement, même chez les plus forts esprits. Le nombre des conceptions, la puissance de les prolonger, l'abondance des trouvailles sont autres choses et se produisent en dehors du jugement que l'on porte sur leur nature. »⁵⁵ *Obstinée rigueur* non systématique, méthode sans système. Premier relevé de paradoxe dans la pensée de Valéry qui en compte maints, et nous comprenons d'ores et déjà que ces paradoxes permettent une *ignition* de la pensée dont même le chercheur de la *pensée pure* aurait eu tort de se priver, car comme le relève Michel Philippon dans son introduction au *Vocabulaire de Paul Valéry* : « « Penser, c'est perdre le fil » (2-579) est une formule qui semble récuser bien des classifications. Tout ordre entre les pensées a quelque chose d'accidentel. »⁵⁶

Le vocabulaire et la syntaxe de Valéry, toujours accessibles d'autant plus qu'il s'agit là d'un discours, restent cependant un code à déchiffrer ; chaque notion se complétant par juxtaposition avec ses sœurs, faisant écho à d'autres, sous d'autres formes : « Tout interfère avec tout : les notions entre elles certes, mais aussi les notions avec les poèmes, les poèmes avec les conférences : les affinités se jouent des frontières de genre. Finalement, on obtient un paysage thématique »⁵⁷.

C'est sous ces auspices que nous entamerons une lecture attentive du *Discours aux chirurgiens* puisqu'il est une pièce maîtresse car complète — au sens où la réflexion se forme dans le lit d'un plan logique pour finir sur une conclusion affirmée (rare chez l'auteur) — de la problématique de la main chez Valéry.

« Le nom même de votre profession, Messieurs, met ce *faire* en évidence. Car Faire est le propre de la main ».⁵⁸ Dès la première ligne du *Discours*, Valéry met en regard la main et le *Faire*. Notons l'italique de la première mention et la majuscule de la deuxième. C'est que le *Faire* est une notion capitale pour Valéry, et que ce *Faire* n'est possible sans main. « Plus me chaut le faire que son objet. C'est le faire qui est l'ouvrage, l'objet à mes yeux,

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ M. Philippon, *Le vocabulaire de Paul Valéry*, Paris, Ellipses, 2007. p.5.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ P. Valéry, CEI - 918-919.

— capital — puisque la chose faite n'est plus que l'acte d'autrui. Cela est du Narcisse tout pur... Et, paradoxe, je dis : rien de plus stérile que de produire. L'arbre ne grandit pas pendant qu'il pousse ses fruits... »⁵⁹ et encore « Mais c'est enfin la notion toute simple de *Faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poïein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque oeuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'oeuvre qu'on est convenu d'appeler *oeuvres de l'esprit*. »⁶⁰. Ce *Faire* qui semble déjà être celui qui permet, qui rend possible, qui différencie ce qui existe de ce qui n'existe pas, qui est peut-être l'oeuvre même, sera traité plus spécifiquement dans notre deuxième partie.

Faire et main. Deux notions réunies à travers le nom même d'une profession — « Chirurgie, manuopera, manœuvre, oeuvre de main. »⁶¹ — qui font corps et sont au cœur de la poétique de Valéry : « la pensée (...) cette opération de l'esprit est inséparable de l'oeuvre des mains »⁶². *Opération de l'esprit* : un jeu de mots et de miroirs : Valéry refuse un esprit qui n'*opérerait* pas. « Tout homme se sert de ses mains »⁶³ continue-t-il, avant de relever que ce terme *Œuvre de main* ne s'est spécialisé depuis le XII^{ème} siècle « au point de ne plus désigner que le travail d'une main qui s'applique à guérir. »⁶⁴

Eliane Chiron, dans son introduction à *La main en procès dans les arts plastiques* édité en 2000 aux Publications de la Sorbonne, reprend cette notion de main qui guérit : « Si nous suivons Francis Ponge, pour qui le créateur a pour tâche de réparer le monde, la chiropraxie, qui agit sur l'ossature, et la chirurgie, qui opère à l'intérieur du corps, sont proches des arts plastiques, ces arts de la forme modelés dans leur matière, et, de plus, modelés par la main »⁶⁵. Cette notion de guérison apparaît aussi, de manière plus appuyée, dans *La main et l'esprit* de Jean Brun (1963) mais sous un jour plus théologique⁶⁶.

Continuons la lecture : « Mais que ne fait point la main ? (...) cet

59 P. Valéry, *Ephémérides*, ŒI, p. 52.

60 P. Valéry, *Première leçon du cours de poétique*, ŒI - pp. 1340-1358.

61 *Ibid.*

62 G. Antoine, *op. cit.* p.182.

63 P. Valéry, *Discours aux chirurgiens*, ŒI - 919.

64 *Ibid.*

65 E. Chiron, *La main en procès dans les arts plastiques*, Paris, Publications de La Sorbonne, 2000. p. 11.



Illustration 5: Auto-portait de Paul Valéry, la main au travail, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

organe extraordinaire en quoi réside presque toute la puissance de l'humanité, et par quoi elle s'oppose si curieusement à la nature, de laquelle cependant elle procède. » Relevons les potentialités fabuleuses de la main — « en quoi réside toute la puissance de l'humanité » — c'est dire l'enjeu que représente cette main pour l'homme dans l'entendement valéryen ! Quand à la relation nature / main, Valéry réussit, dans une formulation courte et simple, un adroit résumé des pensées dont J.B. Robinet éclairait le débat de la main commencé par Anaxagore et Aristote⁶⁷ avec ses *Considérations philosophiques sur la gradation naturelle des formes de l'Être* de 1768⁶⁸.

L'image fort connue du nœud affirme de manière nette cette philosophie du *Faire* qui serait souveraine sur une philosophie des (seules) idées « Songez qu'il n'est peut-être pas, dans toute la série animale, un seul autre être que l'homme, qui soit mécaniquement capable de faire un nœud de fil ; et observez d'autre part, que cet acte banal, tout banal et facile qu'il est, offre de telles difficultés à l'analyse intellectuelle que les ressources de la géométrie la plus raffinée doivent s'employer pour ne résoudre que très imparfaitement les problèmes qu'il peut suggérer ». Évidence certitude du *Faire*.

« Il faut aussi des mains pour instituer un langage ». Elles auraient instauré la forme des lettres — le signe comme manifestation de l'esprit ou intellect — base de la langue : c'est une proposition que Jean Baptiste Joseph Barrois développe dans *Dactylologie et langage primitif restitués d'après les monuments* publié en 1850. Avant lui, Descartes, dans sa *Lettre au marquis de Newcastle* du 23 novembre 1646 afin affirmé que le signe était langage autant que la parole : « Je dis les paroles ou autres signes, parce que les muets se servent de signes en même façon que nous de la voix ». Les mains nous

d'ordre biologique, social et économique, mais qui est aussi et finalement d'ordre métaphysique ; la technique est la grande aventure ontologique dont l'homme occidental attend la libération de lui-même, c'est-à-dire le dépassement de sa condition. »

J. Brun, *La main et l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p.83.

67 Voir introduction.

68 « La Nature n'est un seul acte que cet acte comprend les passés présents et futurs et que permanence fait la durée des choses. (...) Dans la suite prodigieusement variée des animaux inférieurs à l'homme, je vois la Nature en travail avançant en tâtonnant vers cet Être excellent qui couronne son œuvre. »

In J.B. Robinet, *Considérations philosophiques sur la gradation naturelle des formes de l'Être*, Paris, 1768.

auraient offert le langage, nous auraient ouvert à la langue, les mains peuvent parler donc. Et comment le font-elles chez l'artiste ?

Valéry avance, « une relation réciproque des plus importantes doit exister entre notre pensée, et cette merveilleuse association de propriétés ». Nous trouvons dans le dernier *Cahier* de 1945 « La main est organe capital du possible. Comment s'allient la main et le complexe visuel-moteur de l'œil ? *L'œil-tact* ? (...) quand je dis la Main, il faut penser à un système articulé — mais muni de « forces » et de relais — d'indépendance et de dépendance. En somme, *sensibilité et acte* réciproquement liés. C'est la définition de la main. Si on pouvait décrire cette relation. »⁶⁹ Nous voyons ici Valéry, des années plus tard, à l'aube de sa mort, tenter encore de formuler cette relation, de trouver l'équation. Il aboutit à une définition : « sensibilité et acte réciproquement liés », et nous tenons là la clef de voute de la poétique valéryenne du *Faire*⁷⁰, mais il restait à Valéry encore à « décrire cette relation »... Il poursuit : la main-esclave « enrichit son maître » au delà de seulement lui obéir. Peut-on considérer que la main d'un Pollock, dans son rapport d'obéissance / résistance / insubordination au maître, a enrichi l'œuvre du maître ? Considérer la main comme esclave du maître-artiste ouvre des champs de considérations nouveaux et permet une lecture résolument moderne de l'acte de création post-Valéryen : Klein a par exemple trouvé d'autres esclaves que sa propre main⁷¹, et a par là même entamé la révolution de la peinture ; d'autres l'accompagneront jusqu'à ne plus même intervenir manuellement sur aucune de leurs œuvres.

Les actions de la main ont enrichi notre vocabulaire des notions abstraites (apparent paradoxe : une action de main, un acte, génère de l'abstrait ?) les plus essentielles à l'intelligence « *Mettre* ; — *prendre* ; — *saisir* ; — *placer* ; — *tenir* ; — *poser*, et voilà : *synthèse*, *thèse*, *hypothèse*(...) » ; elle inspire donc l'intelligence jusqu'à ses retranchements les plus spéculatifs, la nourrit, l'alimente en somme, lui donne corps.

« Ce n'est pas tout. La main est philosophe (...) elle est même, et même avant saint Thomas l'incrédule, un philosophe sceptique. » Le réel n'est alors

69 P. Valéry, C XXIX - 435. Nous considérons ici l'édition des *Cahiers* du CNRS de 1972 : Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé en 29 tomes, Editions du CNRS (1957-1961), 1972

70 Voir deuxième partie : Le *Faire* et la méthode.

71 Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue* (ANT 82), 1960.

pour Valéry rien d'autre que *chose touchée par la main*. Il poursuit avec cette phrase qui révèle son incrédulité vis à vis de la philosophie, ou plus généralement du monde des idées : « Le poing qui frappe la table semble vouloir imposer silence à la métaphysique, comme il impose à l'esprit l'idée de la volonté de puissance ». Nous retrouvons ici un chemin classique de l'esthétique valéryenne, l'évidence appelle le silence : « L'expérience du beau est ineffable, indicible : son signe le plus sûr est le manque de mots : « effarement », au sens étymologique. Les joies esthétiques ne peuvent être que muettes. »⁷²

Puis cet étonnement sur l'absence d'un Traité de la main. « Mais ce serait une étude sans borne. » Irréalizable ? Nous eûmes les premières recherches de « L'éloge de la main » dans *La vie des formes* de Focillon en 1934, nous aurons *La main humaine* de Charlotte Wolff en 1952, *La main et l'esprit* de Jean Brun en 1963, puis *Le cerveau et la main créatrice*⁷³, *La main de l'homme*⁷⁴, *La main : véhicule de la pensée*⁷⁵... tous ces textes ne répondront pourtant que très partiellement aux inquiétudes de Valéry, que seul le travail obstiné et rigoureux d'un Léonard aurait pu satisfaire... peut-être pas même : « Ce désordre lyrique suffit. » Une fois encore Valéry définit par le vague, par une somme de réflexions, non pas par une pensée linéaire et organisée issue d'une synthèse logique. « agent universel, ne pourrait-on la qualifier l'*organe du possible*, — comme elle est, d'autre part, l'*organe de la certitude positive* ? »... et pour le créateur, celui qui parle par le biais de sa main, quelles incidences ? Reprenons *La première leçon de poétique* : « tout doit s'achever dans l'œuvre visible (...). Cette fin est l'aboutissement, d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non. Or, cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais. L'esprit qui produit semble ailleurs, chercher à imprimer à son ouvrage des caractères tout

72 M. Philippon, *op. cit.*, p.12.

73 P. Chauchard, Paris, Delachaux et Niestlé, 1970.

74 S. Thieffry, Paris, Hachette, 1973.

75 G. Allard et P. Lefort, Paris, Chiron, 1986.

opposés aux siens propres »⁷⁶ Gérard Antoine fait bien d'insister sur ce fait fondamental pour une bonne compréhension de la poétique de Valéry : « Or le thème de la main organe du faire, de l'action créatrice, qui permet seule de passer du stade de l'indétermination à celui de la détermination, est l'alpha et l'oméga de l'esthétique valéryenne : sans l'alliance de la main et de l'esprit, point de rêve poussé jusqu'au langage, et partant nulle œuvre faite. »⁷⁷ Il est alors aisé de comprendre l'enjeu de la main chez l'artiste, et le rôle, la *charge*⁷⁸ de cette dernière dans le processus de création pictural, et plus tard conceptuel de l'artiste. Comment l'artiste vit avec cet « *organe du possible* », le travaille-t-il ? L'éduque-t-il ? A-t-il conscience de cette « *certitude positive* » que lui accorde la main ?

Ce qui est certain, à la lecture de ce *Discours*, c'est que seule la main, dans le fabuleux jeu de réciprocité qu'elle joue avec l'esprit, permet dans l'agir — le *Faire* — une épiphanie de la création artistique. La poétique valéryenne n'est-elle pas la quête de la compréhension de cette épiphanie ? L'étude des relations et coopérations entre la main, l'esprit et l'oeil, voir aussi l'âme en ce qu'elle porte la sensibilité, dans les arts visuels est la jachère sur laquelle Valéry — écrivain, poète, philosophe non-philosophe, artiste-chercheur et épistémologue — s'est penché afin de comprendre le processus de création artistique. « Comprendre, c'est se sentir capable de faire » nous dit André Gide, ami de toujours⁷⁹, dans les *Nourritures Terrestres*. Comprendre. Une grande quête valéryenne...

Ce discours fait état de quasiment toutes les notions et considérations de la main chez Paul Valéry, et nous serons amené à les évoquer à nouveau chacune dans ce travail. Ce *Discours* est une formidable introduction à ce *Traité de la main* que « Valéry rêva d'écrire ».

76 P. Valéry, *Première leçon du cours de poétique*, Œ1 - 1351.

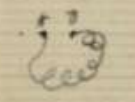
77 G. Antoine, *op. cit.*, p.183.

78 Voir Chapitre 3 : La *charge* de la main.

79 Noter la fabuleuse *Correspondance André Gide - Paul Valéry* 1890-1942.

Nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett. Paris, Éd. Gallimard, 2009.

Distance



Mais il y a plusieurs chemins entre deux correspondances.

Ainsi : de A en B, points de contact, tandis que elle chose se fait, je pense à autre chose, - je dormais - etc.

Mais dans l'espace, vrai, il y a aussi plusieurs distances. En effet nous ne constatons que les corps, ou plutôt les groupes d'impressions.

Le liaison de deux de ces groupes est souvent un corps "solide" qui a des points communs avec l'un et l'autre. Ces points sont donc assimilables à des points du solide commun. (En fait, c'est de quel genre, c'est autre chose, commun à tous les deux.)

Qu'on se le dise toujours, un temps pour aller de A en B, ce temps est accumulé, si A et B sont / sont pas, un solide, et nous ne constatons sous le nom de distance (géométrique), que l'idée d'un solide de position de toutes autres parties propres, et de toutes autres parties que celles qui suffisent à lier A et B, évidemment comme B et A, et pas de plus. 2° pour l'usage, l'usage, etc. ce qui suppose autre chose que les deux objets et leur liaison - mais un tiers facile.

Cette distance solide n'est pas une relation entre deux objets continus il y a ... non.

(Non) il n'y a pas de distance entre 2 atomes en mouvement l'un par rapport à l'autre; car il n'y a pas possibilité de penser $A \rightarrow B = B \rightarrow A$. On ne peut pas photographier (A B) - nous sommes au delà de la région des corps solides et du temps --

Mais il y a bien d'autres distances - toute relation réciproque symétrique entre deux corps ou positions -

Donc : distance cinétique - distance électrique par courant distance de transport, distance de conduction, distance de rayonnement, etc. seront mesurées par les unités appropriées.

Distance nouvelle - Diffusion.

En somme on ne peut introduire la distance solide, la si elle n'est autre.

Entre 2 corps donc, les "distances" -

9271

Illustration 6: La main mesure, Cahiers, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

« L'art est acte. La main humaine, étude qui n'a jamais été faite. Main est un autre sens que le toucher. Système d'action – à concevoir et définir comment on fait les vecteurs et les tenseurs – opérateurs. Calcul d'éléments complexes. Toucher divisé, opposé, antagonismes, *forces* (...) Intelligence – Instrumentalisation (...) Puis la « main spirituelle » qui est le langage et choses semblables. »
Paul Valéry, *Poétique*, C XX - 73.⁸⁰

1.2. La main dans la poétique valéryenne.

La poétique valéryenne s'articule autour de la grande notion de *poïen* (ou *poiein*), *Faire*. Le *poïen*, traditionnellement, a toujours été associé à Aristote⁸¹. Les modes d'action désignés dans son *De la poétique* sont l'origine grecque de ce *Faire*, alors que la notion usuelle et moderne de faire est acceptée comme étant latine : *facio*, de l'infinitif *facere* signifiant selon le Gaffiot « la réalisation d'une chose du point de vue matériel comme du point de vue intellectuel. ». « Le verbe grec poiein, » précise le philosophe français Maurice Blondel, « s'applique à toutes sortes d'opérations, depuis celles qui modèlent de la glaise jusqu'aux réalisations les plus hautes de l'artiste ou du poète. »⁸² C'est donc tout le spectre de la création — et pas nécessairement picturale ou même visuelle — qu'englobe la notion de *poïein*.

Paul Valéry s'explique de cela dans sa *Première leçon du cours de poétique* : « Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poïein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvre qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*. »⁸³ Cette volonté de rattacher la notion de *Faire* à une œuvre de l'esprit est symptomatique chez Valéry de son souci de l'écart : le rassemblement d'appareils contraires, la décodification de notions courantes ou vulgarisées, la reformulation de concepts universellement

80 Nous considérons ici l'édition des *Cahiers* du CNRS de 1972 : Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé en 29 tomes, Editions du CNRS (1957-1961), 1972

81 On parle du *Faire* d'Aristote comme on parle du *Faire* de Valéry...

82 In <http://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/f/faire>

83 P. Valéry, CEI – 1342.

entendus participe chez lui de la gymnastique de l'esprit, de sa volonté de laisser l'esprit libre, vif, ouvert.

Prenons cette image : Valéry est comme la main. Il est poète (émetteur) en Narcisse de lui-même et investigateur (récepteur) de l'esprit se figurant. Il a une double tâche et une double position : créer et s'étudier créant. Cette auto-analyse de la réconciliation (art/philosophie — corps/esprit — intelligence/sensibilité — penseur/pensé) appelle une certaine distance réflexive. Ce phénomène pourrait inviter les illusions de *l'esprit seul* à tarir cette complexe mécanique, c'est à dire à amoindrir cet imbroglio, au profit de concepts par exemples, ou bien de fantasmes, ou encore de formules figées. Ces illusions sont fermement rejetées par Valéry, qui craint les dérives de *l'esprit seul*. Le réel⁸⁴ se trouve dans le *Faire*.

« Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche.
Réal veut dire cela, rien de plus. »
P. Valéry, *Mon Faust*, ŒII – 323.

« Mais les sens sont vérités, et les sens sont pureté...
Il n'y a point d'illusions pour les sens... »
P. Valéry, *L'Esclave*, ŒII – 426.

Le *Faire* est ainsi le chemin d'accès authentique à soi-même, à sa propre révélation (la poésie) autant qu'à sa propre compréhension (la poétique). La main dès lors jouera un rôle absolument déterminant :

« Le thème de la main organe du faire, de l'action créatrice, qui permet seule de passer du stade de l'indétermination à celui de la détermination, est l'alpha et l'oméga de l'esthétique valéryenne : sans l'alliance de la main et de l'esprit, point de rêve poussé jusqu'au langage, et partant nulle œuvre faite. »⁸⁵
La main est bien l'organe qui permet la « détermination », qui, nous allons le voir plus loin, est l'une des réelles vocations de l'artiste.

Les capacités de la main revêtent alors une telle importance dans sa

⁸⁴ La notion de « réel » chez Valéry est à associer à « vérité » car c'est l'anti-illusion.

⁸⁵ G. Antoine, *op. cit.*, p.184.

poétique que l'attention tourne à l'obsession, en ce qu'elles sont condition de *l'être qui crée* dans le système valéryen. H. Parret montre à quel point Valéry est hanté : « Valéry. Et voici encore une autre apologie, celle du Valéry des *Cahiers* et des *Œuvres*, grand champion de la manophilie. (*Il cite ensuite pas moins de 30 notes de Valéry qui mettent en lumière sa fascination de la main, R.S.*) Et pour conclure cette anthologie manophilique, ce passage archi-célèbre qui positionne Valéry de toute évidence dans la lignée de Herder et Riegl, et qui préfigure également le Deleuze de *La logique de la sensation* sur « l'oeil et la main ». Voici ce que Valéry écrit dans les *Cahiers* (II,1301), bien connu puisque souvent cité par Zilberberg : « De ces formes sur quoi *la main de l'œil* passe et qu'elle éprouve, selon le rugueux, le poli, le nu, le poilu, le coupant, le mouillé et le sec. » Il ne s'agit même pas de *la main dans l'œil* mais de *la main de l'œil*, et de *l'œil qui devient, sans cesser d'être un oeil, une main experte.* »⁸⁶

La liberté de ton et de pensée des *Cahiers*, qui leur vient de leur écriture fragmentaire, permet à Valéry une pensée absolument neuve et des formules à cheval entre la poésie et la philosophie. Loin des clivages de la métaphysique, les schémas de pensée valéryens explorent les possibles de la comédie de l'esprit et se permettent toutes les figures. Transfiguration en *main de l'œil*, puis l'oeil en *main experte*... Tout est possible à fin de sens. Le sens ici est que la main est le vecteur de connaissance unilatéral, et qu'à ce titre, elle subordonne ou vient en aide à tous les autres sens. Plus que tout autre organe, elle traduit le monde pour nous et nous y fait prendre part.

Il y a bien une alliance exceptionnelle entre la main et l'esprit, et elle est une des clefs de voute de la poétique valéryenne. Quelles sont leurs attaches ? L'un a-t-il des devoirs vis à vis de l'autre ? Sur quel pacte cette alliance repose-t-elle ?

86 H. Parret, *Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder*. (en ligne).

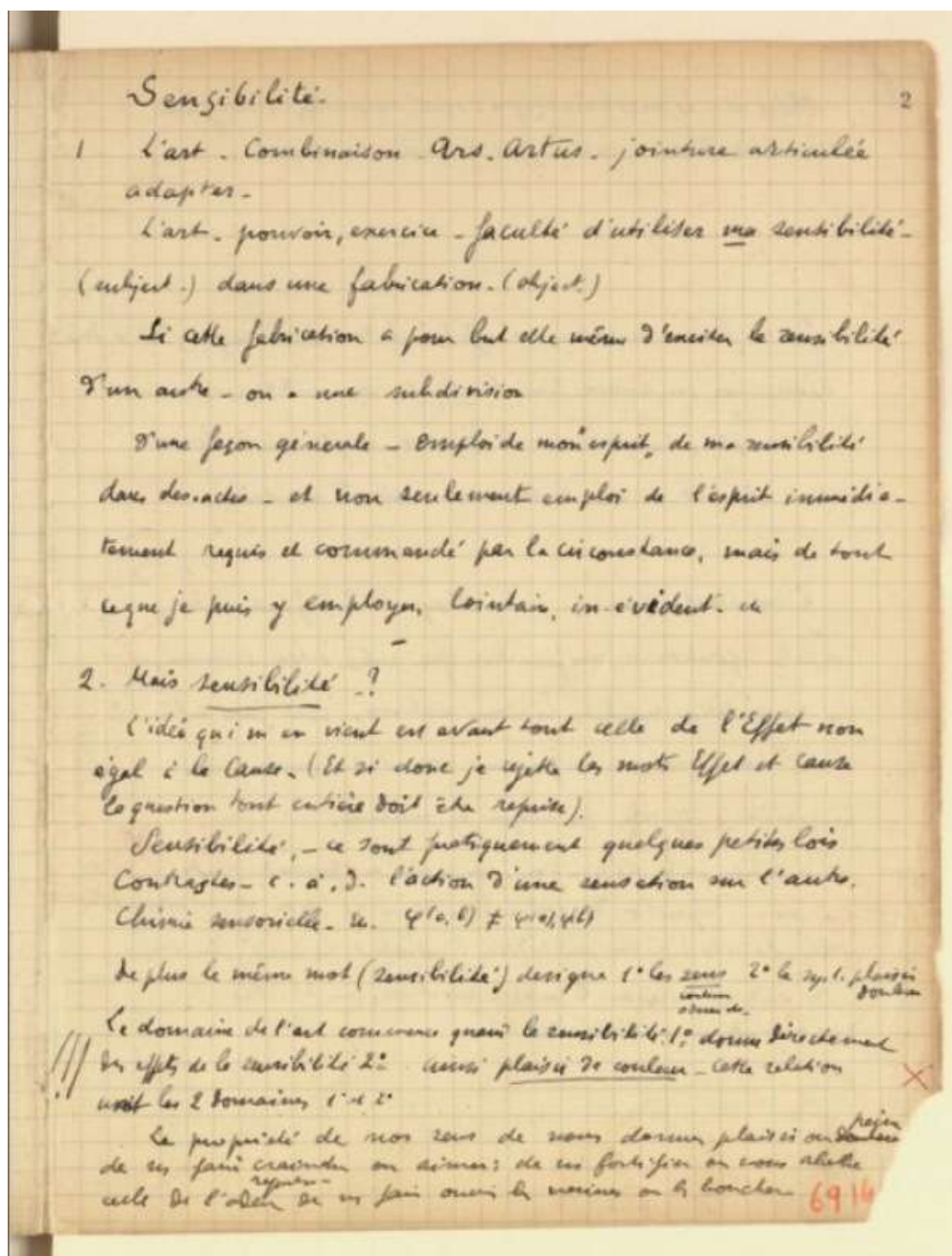


Illustration 7: Mention calligraphique : "Sensibilité. L'art — Combinaison ars—artus." , *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

1.3. Origines sensibles de l'intelligence dans le système valéryen.

27

« Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme,
c'est la peau. »
P. Valéry, *L'idée Fixe*, ŒII – 215-216.

Souvent mal comprise, une des phrases clé de Valéry, qui a pourtant été beaucoup commentée et sert régulièrement de sujet de dissertation à nos bacheliers, est absolument révélatrice de la notion valéryenne d'intelligence. Pour lui, l'intelligence siège dans le corps et le corps permet l'esprit, inextricablement, et nous allons voir comment. Le sensible de fait n'est pas une simple nourriture cognitive dont se nourrirait à distance l'esprit ou le monde des idées pour l'interpréter et le formuler. Tout comme Valéry a pu dire que l'idée était la forme, que l'esprit est le sensible Jacques Ducol revient sur cette phrase : « Dans l'Idée fixe, Valéry propose cette formule — « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau » — qui indique une direction de travail essentielle : pour comprendre les activités mentales, il faut prendre la peine d'aller enquêter « sous l'uniforme peau », tant il est vrai que le corps « sait des choses que nous ignorons ».⁸⁷

Afin de bien considérer cette notion, il faut aller étudier la structure même du corps et de son tissu/réseau cellulaire et nerveux. La peau et le cerveau sont faits du même tissu, la peau étant une sorte de cerveau extérieur en contact permanent avec le monde (la main, elle, est la zone du corps possédant le plus de capteurs nerveux, partageant la même biologie que la moelle) : « Quand on considère la formation de l'homme, en effet, on voit que la peau et le système nerveux central proviennent du même tissu, l'ectoderme, l'une des trois couches de la cellule primitive qui forme l'embryon. Si la peau est ainsi la surface externe du cerveau avec ses capteurs sensoriels relié à la moelle épinière, elle est donc directement liée à ce qu'il y a de plus profond

⁸⁷ J. Ducol, *La philosophie matérialiste de Paul Valéry*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2005, p. 189.

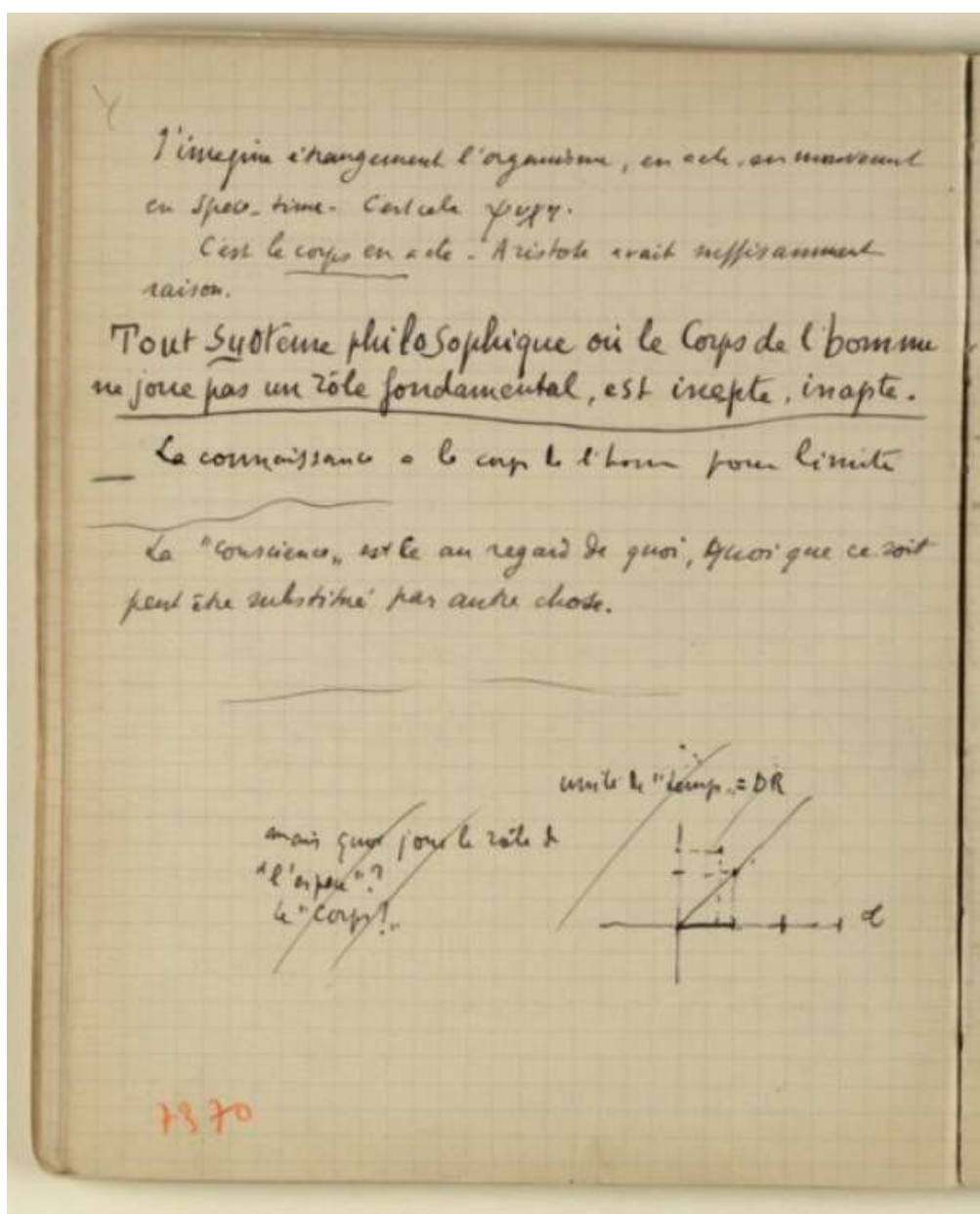


Illustration 8: Mention calligraphique : « Tout système philosophique où le corps de l'homme... », *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

dans l'être humain. Elle permet, par le toucher, de déclencher des réponses mentales. La cartographie du cerveau montre que les stimuli des terminaisons nerveuses à la surface de la peau permettent d'organiser les connections dans le système nerveux central, et non l'inverse. C'est grâce aux informations transmises par la peau que le cerveau creuse ce qu'il y a de plus profond en l'homme : la pensée. »⁸⁸ La main ici paraît capitale au cerveau, c'est à dire que c'est elle qui permet son fonctionnement, et non pas l'inverse.

Souvenons-nous du mot de Bergson : « L'intelligence remontera de la main à la tête. »⁸⁹ Ce qui paraît être une figure métaphorique est bien réelle pour Valéry, car l'intelligence ne peut provenir que du corps car « les sens sont vérités, et les sens sont pureté... Il n'y a point d'illusions pour les sens... »⁹⁰ Il va plus loin, jusqu'à affirmer la prédominance du sensible sur tout : « la sensibilité est tout. Supporte tout, évalue tout. ». L'origine de l'intelligence se doit d'être authentique, et sensible.

Si l'esprit peut se bercer d'illusions, l'intelligence elle, cette « conscience lancée à travers la matière »⁹¹, doit autant que possible naître et vivre sur des fondements purs, utiliser un système premier de récepteurs lui assurant un matériau neutre, riche et sain. Alors naît la sensibilité, ce complexe propre à l'homme qui lui permet tout, et surtout, et c'est cela qui nous intéresse, qui permet le mouvement de l'émotion esthétique⁹² à l'expression.

La sensibilité est une des notions qui revient le plus dans les *Cahiers*, et sa définition préoccupe plusieurs dizaines des premiers *Cahiers*. Une fois le terme suffisamment forgé (formulé) dans son système, ce qui nécessita plusieurs années, Valéry l'emploie abondamment, y compris dans des textes extérieurs aux *Cahiers*, comme notion maîtresse de sa pensée. Il faut bien comprendre le schéma de médiation qui porte le sentiment au ressenti de

88 J.F. Mattéi, *Légèreté et superficialité*, 2011, en ligne :

<http://www.artefilosofia.com/pdf/jfmatteicannes2011x.pdf>

89 H. Bergson, *La pensée et le mouvement*, Paris, 1969, p. 16.

90 P. Valéry, *Histoires brisées*, *L'Esclave*, ŒII – 426.

Si l'artiste peut ainsi faire confiance à ses mains, c'est qu'elles ne mentent pas.

91 L'expression est empruntée à Bergson.

92 « Valéry s'applique à déterminer ce qui caractérise la nature de la sensation esthétique dans l'ordre de la sensibilité humaine. » in C. Thérien, *op. cit.*, p.353.

l'émotion esthétique. Des couples d'organes (main / oeil — oeil / cerveau — cerveau / main) réalisent leurs missions respectives et interactives à partir de sollicitations formelles. Leurs échanges, sous l'égide de la volonté et de la mémoire entre autre, entretiennent la sensibilité.

Par exemple, le texte *Notions générales sur l'art*, datant de 1935⁹³ fait figurer pas moins de 17 occurrences du mot en seulement 8 pages, le texte commence par une définition de la sensibilité, comme notion première à l'art : « La vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe, le mouvoir, nous induisent donc, de temps à autre, à nous attarder dans le sentir, à agir pour accroître leurs impressions en intensité ou en durée. Cette action qui a la sensibilité pour origine et pour fin, cependant que la sensibilité la guide aussi dans le choix de ses moyens, se distingue nettement des actions de l'ordre pratique. Celles-ci, en effet, répondent à des besoins ou à des impulsions qui sont éteints par la satisfaction qu'ils reçoivent. La sensation de la faim cesse dans l'homme rassasié, et les images qui illustraient ce besoin s'évanouissent. Il en est tout autrement dans le domaine de sensibilité exclusive dont nous traitons : la satisfaction fait renaître le désir ; la réponse régénère la demande ; la possession engendre un appétit croissant de la chose possédée : en un mot, la sensation exalte son attente et la reproduit, sans qu'aucun terme net, aucune limite certaine, aucune action résolutoire puisse directement abolir cet effet de la réciproque excitation. »⁹⁴

Voilà, dans sa globalité, un exposé de la mécanique de la sensibilité, et la confiance de son prodige : elle est le terrain sensible — autant le cadre que l'origine, la circonférence que l'aire et le volume, la faim que la nourriture... soit la raison, le moyen et la fin — de l'acte, mais elle est aussi auto-génératrice du désir et de l'envie, et permet l'émotion esthétique, et la volonté du *Faire* de l'expression. Imaginons des ricochets, mais qui fonctionneraient à l'envers : l'élan et le mouvement ne s'épuisent pas, au contraire, ils s'accroissent par effet mécanique et métabolique. « Les sens *reçoivent* sans doute. Mais ils *demandent* aussi. C'est un point capital, toujours oublié. »⁹⁵ car « La sensibilité

93 Date de sa première publication dans la *Nouvelle Revue française* n° 266 du 1er novembre 1935

94 P. Valéry, *Notions générales de l'art*, ŒI – 1407.

95 M. Philippon, *op. cit.*, p. 72.

a horreur du vide. »⁹⁶ La sensibilité, comme la nature, a organisé une dynamique qui lutte contre le vide, légiférant ainsi l'activité des récepteurs / émetteurs du corps humain.

« ...il lui a été donné (*à l'homme*) de ne pas se borner à subir. Il est capable de modifier – de créer ce dont il a besoin. C'est en quoi il a été condamné au travail. (...). Cela va jusqu'à la création de besoins mêmes. »
Paul Valéry, CII – 1373.

Henri Focillon est très clair quant au fait que la main non seulement « sollicite l'esprit », mais « l'entraîne » aussi. Dans les premiers paragraphes de *L'éloge de la main*, nous trouvons : « J'entreprends cet éloge de la main comme on remplit un devoir d'amitié. Au moment où je commence à l'écrire, je vois les miennes qui sollicitent mon esprit, qui l'entraînent. [...] Par elles, l'homme prend contact avec la dureté de la pensée. »⁹⁷ L'amitié n'appelle en principe aucun devoir, s'il en est, c'est à l'estime qu'ils les doivent. Les mains sont de véritables personnages (c.f. Antigone) avec lesquelles nous entretenons une relation. Extérieures à l'esprit, elles peuvent agir sur lui. Contigües au cerveau elles le conditionnent. Elles nous apparaissent en demande d'action (fonctionneraient-elles à l'envie ?), et stimulent ainsi l'esprit. Organes capitaux dans la poétique valéryenne, elles peuvent se doter des qualités sensibles des autres : « visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent. »⁹⁸, voir même se substituer à eux : « La main est action : elle prend, elle crée, et parfois, on dirait qu'elle pense. »⁹⁹

Claude Thérien nous aide à clarifier la notion de sensibilité, qui suivant le terrain de son action, est différente : « Valéry distingue deux sensibilités : sensibilité restreinte (qui naît d'un besoin organique, issue des cinq sens dans leur acception spécifiques, et demande instamment à trouver satisfaction, monde mesuré) et sensibilité générale (qui participe de l'être entier, n'appelle

96 P. Valéry, *Notions générales de l'art*, OI - 1410.

97 H. Focillon, *op. cit.*, p. 101.

98 *Ibid.*

99 H. Focillon, *op. cit.*, p. 102.

pas un besoin particulier, sensations inutiles dans le sens de non-vitales). »¹⁰⁰

La sensibilité qui concerne la poétique est non seulement énergétique, mais aussi vitale. « Ainsi doit-on reconnaître que sentir « *commence, précède, accompagne et achève tout*. » Et donc est tout. »¹⁰¹ On comprend alors que le corps comme origine sensible de *la comédie de l'intellect* revêt une dimension primordiale dans ce système, et que la main, l'organe de la rencontre avec le réel et l'outil du *Faire* de l'homme, est *phénoménal* pour Valéry : « De cette main, qui bénit et détruit, porte les armes et le bistouri, il fait l'emblème de l'interface du matériel et du spirituel, du trivial et du sublime, du réel et de l'imaginaire ; il la qualifie doublement « d'organe du *possible* » et « d'organe de la *certitude positive* ». »¹⁰²

La gestion de la sensibilité devient alors un devoir à qui veut maintenir le système poétique de son être en éveil : « Il semble que la grande affaire de notre vie soit de remettre au *zéro* je ne sais quel index de notre sensibilité. »¹⁰³

Le génie serait peut-être d'ailleurs celui qui gèrerait mieux que les autres sa sensibilité, et qui ainsi bénéficierait d'une supra-sensibilité, activant les échanges, les réponses, toute la dynamique énergétique de la sensibilité. Valéry, dans son projet de parfaite maîtrise de l'esprit¹⁰⁴, tend à cette perfection. Notre volonté est invoquée pour une telle conquête, mais elle n'est pas seule régente. Il n'y a pas que l'être-en-soi qui est tuteur de cette sensibilité, une part de celle-ci se modèle au contact du monde, et ce monde extérieur, nous ne le maîtrisons pas. Même si l'on souhaite s'en protéger ou se mettre à l'écart, il continuera de teinter notre sensibilité sans relâche.

Valéry, qui a souvent nourri des inquiétudes¹⁰⁵ sur l'état du monde

100 C. Thérien, *Valéry et le statut « poétique » des sollicitations formelles de la sensibilité*, *Les études philosophiques*, 2002/3 n°62, p.365-366.

101 J. Ducol, *La philosophie matérialiste de Paul Valéry*, éd. L'Harmattan, p. 201.

102 V. Deshoulières, *Paul Valéry : l'esprit par la main*, en ligne.

103 P. Valéry, *L'infini esthétique*, OII - 1342.

104 Et son goût prononcé pour l'entraînement, la gymnastique, la discipline le dressage... sur lesquels nous reviendrons.

105 Inquiétudes qui se comprennent dans ce que le monde, cette réalité, nourrit bon-gré malgré notre sensibilité. Elles sont donc tout à fait légitimes, car le réel qui nous entoure est partie prenante à notre être, en deçà de notre volonté propre d'y participer ou pas, de s'en protéger ou pas. A l'heure où Valéry écrit ces lignes, en 1935, le monde devait paraître en effet absolument inquiétant.

(*Regards sur le monde actuel, La crise de l'esprit, Le bilan de l'intelligence...*)

se fait alarmiste, nous pouvons lire ce souci dans ses *Notions générales de l'art*.

« Toutefois divers indices peuvent faire craindre que l'accroissement d'intensité et de précision, et l'état de désordre permanent dans les perceptions et les esprits qu'engendrent les puissantes nouveautés qui ont transformé la vie de l'homme, ne rendent sa sensibilité de plus en plus obtuse et son intelligence moins déliée qu'elle ne le fut. »
P. Valéry, *Notions générales de l'art*, ŒI – 1410.

L'état du monde importe donc énormément à notre sensibilité, et l'artiste, qui rétablit en le monde du sensible, veille à maintenir l'extérieur dans une balance satisfaisante avec son intérieur. Pour Valéry, la qualité de l'intelligence de l'humanité est liée directement à ce phénomène.

Enfin, et pour clore ce volet sur les origines sensibles de l'intelligence, nous citerons un très beau texte à propos de Descartes, une des figures fondatrices de l'esprit du jeune Valéry.

« La vie de l'intelligence constitue un univers lyrique incomparable, un drame complet, où ne manquent ni l'aventure, ni les passions, ni la douleur (qui s'y trouve d'une essence toute particulière), ni le comique, ni rien d'humain. Il proteste qu'il existe un immense domaine de la sensibilité intellectuelle, sous des apparences parfois si dépouillées des attraits ordinaires que la plupart s'en éloignent comme de réserves d'ennui et de promesses de pénible contention. Ce monde de la pensée, où l'on entrevoit la pensée de la pensée et qui s'étend depuis le mystère central de la conscience jusqu'à l'étendue lumineuse où s'excite la folie de la clarté, est aussi varié, aussi émouvant, aussi surprenant par les coups de théâtre et l'intervention du hasard, aussi admirable par soi-même, que le monde de la vie affective dominé par les seuls instincts. »
P. Valéry, *Descartes*, ŒI – 796-797.

† Formule du Sceptique.

Tout ce qui est image est image
 Tout ce qui est mot est mot
 Sceptique est celui qui ne confond pas
 ce qu'il voit avec ce qu'il pense,
 ce qu'il craint avec ce qu'il voit

Faire.

Créationnisme. Finitisme -
 le problème est sur le mot faire, faire pour.
 Comment noter la relation de l'œil et de la chose vue?
 de la sensation reçue et de l'ensemble, de l'œuvre et de l'œuvre ?
 Symbolique Faire. Analyse de Faire. Questions
 Notion des "compléments naturels". Faire suppose qu'il y a
 Toutes les choses inexplicables sont engendrées par les verbes réels.
 à qui on résiste pour employer le verbe M.
 Tous les choses réelles engendrent des verbes
 La métaphysique est la génération de symboles sans permettant
 d'expliquer, d'expliquer, d'expliquer -
 "Explication" et l'œuvre de l'explication
 Postulat: le qui explique bien, existe.



9697

Illustration 9: Mention calligraphique "Faire" et croquis "??F??", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

2. Du *Faire* et de la méthode

33

2.1. Autour des notions du *Faire* Valéryen.

« Mon premier mouvement d'esprit a été de songer au *Faire*. L'idée de *Faire* est la première et la plus humaine. »
Valéry, *L'homme et la coquille*, CEI - 891.

Par cette phrase, Valéry impose l'importance du caractère impérieux du *Faire*. Le *Faire* est premier car il participe de tout : il est la genèse de toute action, mais aussi de toute idée, plus encore que cela, il apporte lui même sa propre idée, comme un générateur. La leçon est simple : sans le *Faire*, il n'y a rien, on ne peut comprendre ni action, ni même idée. Mais il faut se méfier d'affirmations trop catégoriques, Valéry revient sans cesse sur ses formules, ne fige rien, c'est à la somme des évocations de principes que l'on saura déceler sa pensée.

« Entre l'être et le connaître, il y a le faire. »¹⁰⁶ La valeur du *Faire* chez Valéry est conjonctive à la valeur de l'être, elle lui offre un mouvement vers l'extérieur (l'action) et lui permet son retour (la compréhension). La valeur cognitive du *Faire* ne se discute pas, il est le référentiel du monde extérieur, et nous donne une idée, une forme du monde intérieur. L'idée que ce mouvement être / connaissance ne puisse passer que par le *Faire* subordonne la volonté cognitive — donc un mouvement naturel de l'homme — à l'action. Ceci procède d'une ontologie du *Faire* qui maintient la poétique valéryenne, mais pas seulement.

Il y a une véritable nécessité du *Faire* car « l'être humain est de toute façon fait pour faire, cela relève de son essence. »¹⁰⁷ Si cela relève de son essence, c'est, pour reprendre une formulation sartrienne, qu'il est « condamné » au *Faire*. Cela pose la question du déterminisme de l'homme. Si l'homme a une *essence*, il a aussi un rôle, comme un *objet* a un rôle à tenir pour

¹⁰⁶ P. Valéry, *Système*, CI - 843.

¹⁰⁷ J. Ducol, *op. cit.*, p. 82.

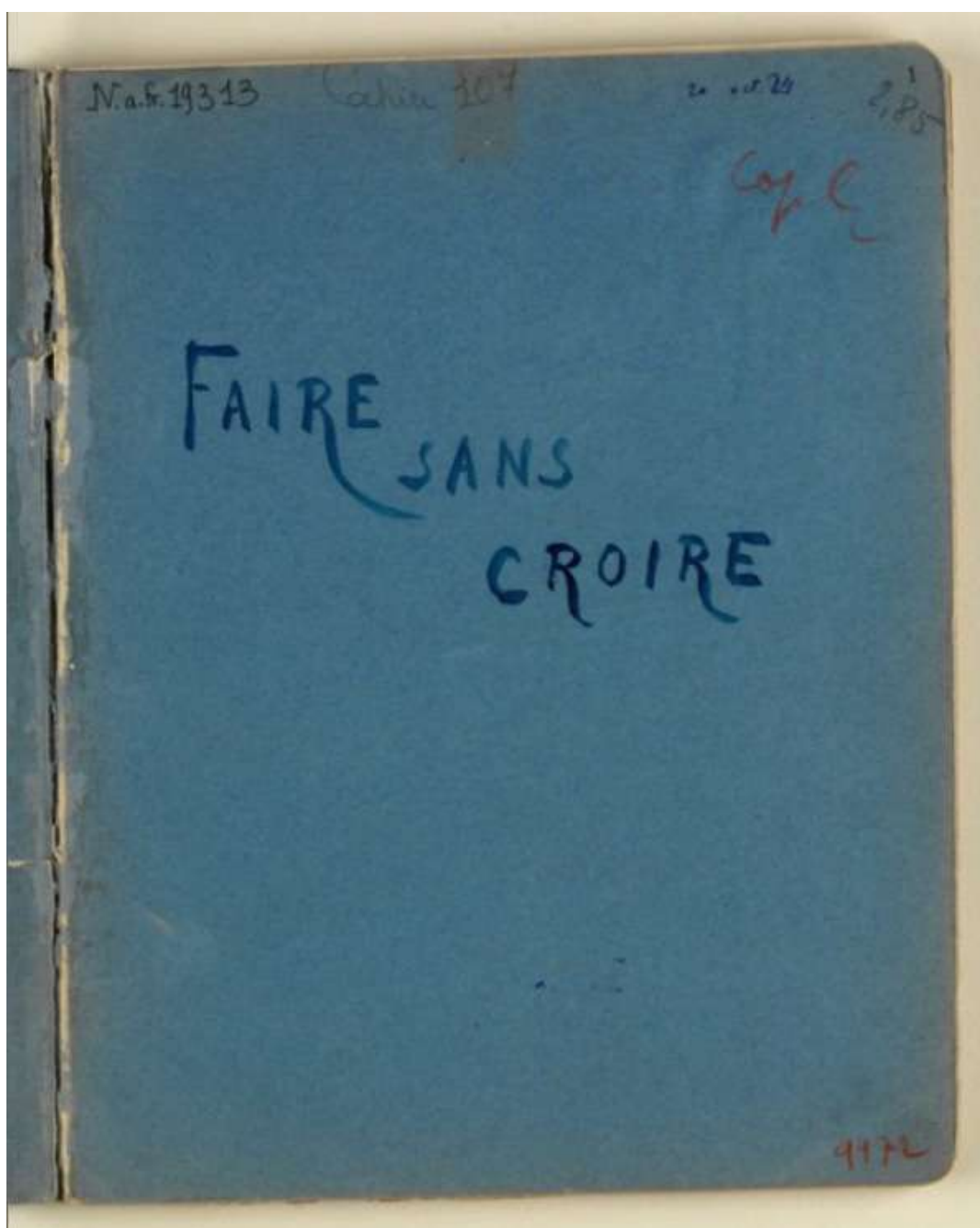


Illustration 10: Couverture d'un *Cahier* avec la mention "Faire sans croire", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

rester *objet*. Au delà de l'objet inerte qui ne vit que pour notre action, le rôle de l'homme devient pour un Valéry une tâche, d'où découlent des devoirs. Et sans que pour Valéry l'homme soit embrigadé dans un *rôle* ou prisonnier de son *essence*, comme l'est l'objet, il a la capacité de se définir, donc de se déterminer. C'est à se déterminer que l'homme se gagne lui-même. La phrase de Valéry — « Mon premier mouvement d'esprit a été de songer au *Faire*. L'idée de *Faire* est la première et la plus humaine » — impose le *Faire* (et non pas le Penser) comme fonction globale de l'homme, et l'exigence d'un Valéry passe rapidement de la fonction à la mission. On comprend alors bien ce que nous relate Jacques Ducol à propos de cette crainte du non-faire. « Ne rien faire, voilà ce qui obsède Valéry pour qui il faut accorder une priorité absolue à la production sur toute autre activité. »¹⁰⁸

Ce qui explique ce « besoin de faire »¹⁰⁹ valéryen, c'est qu'il navigue dans une « philosophie où tout est subordonné au faire. »¹¹⁰ Produire, *Faire*, c'est réaliser sa vocation d'homme ; tout comme l'objet remplit son rôle et l'organe accomplit sa vocation, et nous allons le voir, tout comme le poète exerce son talent, voir son génie.

La sensibilité ayant horreur du vide¹¹¹, comment se satisfaire de l'état d'un monde fini, le monde ne peut l'être tout comme l'œuvre, car cela mettrait l'action au sommeil (et créerait du vide dans l'action), alors qu'elle ne connaît nul soulagement, de par sa définition. Tout est donc sans cesse à refaire — « qu'une chose à faire : se refaire »¹¹² — le but étant, entre autre, d'accroître le monde exprimé, ce qui par la même, pérennise le *Faire*.¹¹³

Ce *Faire* n'étant pas une mécanique creuse — car elle est geste cognitif et participe à l'élaboration de l'être —, voyons-en les gradations. Le *Faire* est premier, mais « comment » *Faire*, et, c'est ce qui nous importe ici, comment *Faire création* ?

108 J. Ducol, *op. cit.*, p. 81.

109 P. Valéry, *Art et Esthétique*, CII - 956.

110 J. Ducol, *op. cit.*, p. 85.

111 La vie de Valéry épouserait-elle à ce point ses préceptes ? Lui craignant à ce point aussi le vide, à la tâche de son *Faire* de la combler, soulageant ainsi la grande crainte de sa propre sensibilité.

112 P. Valéry, *Gladiator*, CI - 342.

« Tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots : *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte*. »¹¹⁴ C'est par l'acte que l'esprit œuvre car « l'objet de l'idée constituant l'Esprit humain est le Corps, autrement dit un certain mode de l'étendue existant en acte et rien d'autre. »¹¹⁵ comme l'avait énoncé Spinoza.

Mais il y a un autre objet que *l'idée* qui est identifiable à l'action du *Faire*, c'est *l'œuvre*. Valéry affirme de manière très catégorique : « Le mot ART a d'abord signifié *manière de faire*, et rien de plus. Cette acception illimitée a disparu de l'usage. »¹¹⁶ Ce recadrage de ce que l'on pourrait nommer *l'objet de l'art* est déterminant à la position souveraine de l'agir dans l'esthétique valéryenne. *Manière* pourrait être ici synonyme de *façon*, en ce que l'artiste cherche à se singulariser, à marquer le monde de sa sensibilité, à y être reconnaissable¹¹⁷, mais surtout cela induit une action de la main, la *manière*¹¹⁸, c'est en somme la façon de la main. Œuvrer est donc *Faire* avec la main, « et rien d'autre ». Le catégorisme de l'affirmation peut-être vu ici comme une mise en garde contre d'éventuelles dérives de l'acception du mot, mais pas seulement.

Tout comme nous avons vu que le corps, plus particulièrement la main, engage le pas à l'intelligence, l'appelle en un sens, le *Faire* produit, donc génère ce qui constituera l'œuvre : « Si en conséquence le faire ou la pratique présentent une telle importance, c'est qu'ils sont producteurs des principaux éléments qui constituent l'œuvre. »¹¹⁹ *Faire* ART avec la main est de fait une action cohérente qui prévient des éventuelles *illusions de l'esprit*.

113 G. Bataille exprime assez bien le phénomène d'accroissement du monde exprimé, l'état naturel du monde n'est pas satisfaisant, car il ne pose pas l'homme comme étant majeur dans son essence : « Je pose en principe un fait peu contestable : que l'homme est l'animal qui n'accepte pas simplement le donné naturel, qui le nie. Il change ainsi le monde extérieur naturel, il en tire des objets fabriqués qui composent un nouveau monde, le monde humain. » L'on pressent que Valéry se donna comme tâche (donne-t-il de facto la même tâche au poète ?) de ne pas se satisfaire de l'état naturel de l'homme lui-même. Il faut intervenir en l'homme comme l'homme intervient dans le monde.

G. Bataille, *L'érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957, p. 238-239.

114 P. Valéry, *Première leçon du cours de poétique*, CEI – 1349.

115 Spinoza, *Ethique*, II, Proposition 13, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, p.367.

116 P. Valéry, *Notions générales de l'art*, CEI - 1404.

117 Cela appelle la question du *style* sur laquelle nous reviendrons plus loin.

118 Substantivation de l'ancien adjectif *manier*, « adroit, habile », du latin *manuarius* (« que l'on tient en main »), dérivé de *manus* (« main »).

119 J. Ducol, *op. cit.*, p. 84.

« Tout ceci se résume en cette formule que :
 dans la production de l'œuvre,
 l'action vient au contact de l'indéfinissable. »
 P. Valéry, *Variété V, Leçon inaugurale du cours de
 poétique du Collège de France*, ŒI – 1357.

L'action qui vient au contact de l'indéfinissable, c'est l'agir en dehors du monde fermé de soi et de ses possibles, une aventure *réelle* à l'extérieur (le phénomène reste ainsi ouvert). La volonté et l'impulsion s'achèvent dans l'acte qui est *détermination essentielle*.

« La leçon est claire : la main sans l'esprit, ni l'esprit sans la main ne peuvent rien faire. Qu'est-ce qui va donc recomposer l'unité de l'homme ? C'est l'œuvre. »¹²⁰

L'œuvre est l'épiphanie de l'artiste au monde par l'action de sa main créant. L'œuvre au sens valéryen étant plus *la chose se faisant* que *la chose faite*¹²¹ (finie, achevée), Valéry s'intéresse à la manière de *Faire* des artistes afin de tenter d'en définir une à sa poétique.

2.2. Une méthode pour un idéal exigeant. Discipline.

« Des vocables comme Narcisse, Vinci... (...) emblématisent le théâtre ou le panthéon de Valéry (...) mais ils ne représentent que très peu (...) ce qu'ils sont pour l'histoire. »¹²² De chacune de ces figures, Valéry a tenté de cerner la manière de faire, et d'en définir une méthode. Le premier à être à la genèse de cette recherche fut Léonard de Vinci, et cela nous apparaît dans un texte du jeune Valéry, datant de 1895, *L'Introduction à la méthode de Léonard*

120 G. Antoine, *op. cit.*, p.183.

121 Ici nous aurions rêvé un dialogue avec saint Thomas d'Aquin : « Ce n'est pas dans l'artiste même qu'on considère le bien de l'art, mais plutôt dans la chose même qui est produite par lui. » Toute production est transitive, elle s'achève ailleurs qu'en nous, dans une chose désormais indépendante de nous, et, quand il y a du *faire*, sa perfection, s'il en est une, « ce n'est pas dans celui qui fait, mais dans ce qui est fait » (*non est perfectio facientis, sed facti*). » in JL. Chrétien, *Corps à corps, à l'écoute de l'œuvre d'art, Du Dieu artiste à l'homme créateur*, Paris, Editions de Minuit, 1997, p. 94. JL. Chrétien cite dans ces pages saint Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, Ia Iae, qu. 57, Art. 5.

122 M. Philippon, *op. cit.*, p.7.

de Vinci¹²³. Chacun des maîtres du Panthéon valéryen a, au regard de son œuvre, laissé une pensée qu'il nous faut interpréter et même, au-delà des objets fixes qui en résultent, qu'il nous faut intuitionner. La dénomination de l'entité valéryenne « *Léonard* » suit le même cheminement que l'attribution de l'entité « *Gladiator* » ou « *Yalou* » par Valéry : « Ce Léonard est, de l'aveu même de Valéry, un prétexte, la figure idéale des possibilités de l'esprit humain. »¹²⁴ écrit Charles Bos. Ce sont là des figures à la fois chimériques et biographiques, supports de la réflexion, que Valéry redéfinit sans cesse, se permettant ainsi une liberté d'usage extraordinaire. Nous verrons que Valéry choisit ses figures sur des caractères qualitatifs élevés, et nous verrons lesquels.

Léonard de Vinci a réussi l'exploit d'incarner en l'artiste, le fantasme Centaure : « Dans l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, Paul Valéry écrit qu'au regard de nos habitudes, Léonard paraît une sorte de monstre, un centaure ou une chimère, à cause de l'espèce ambiguë qu'il représente à des esprits trop exercés à diviser notre nature et à considérer des philosophes sans mains et sans yeux, des artistes aux têtes si réduites qu'il n'y tient plus que des instincts. »¹²⁵. Ce rêve poursuit par la conscience et la volonté — incarné en un être physique — ne vaut-il pas que l'on s'y attarde, qu'on le comprenne, qu'on le dissèque comme un Léonard disséquait des corps pour mieux les comprendre ? Valéry se construit ainsi des mythes dont il fera les pierres des fondations de la méthodologie de sa pensée propre. « L'homme emporte ainsi des visions, dont la puissance fait la sienne »¹²⁶ écrit-il.

Valéry décrit bien ses motivations quant au besoin d'une méthode : « Comme par l'opération d'un mécanisme, une hypothèse se déclare, et se montre l'individu qui a tout fait, la vision centrale où tout a dû se passer, le cerveau monstrueux ou l'étrange animal qui a tissé des milliers de purs liens entre tant de formes, et de qui ces constructions énigmatiques et diverses furent les travaux, l'instinct faisant sa demeure. La production de cette hypothèse est un phénomène qui comporte des variations, mais point de hasard. Elle vaut ce

123 P. Valéry, CEI – 1153-1269.

124 C. Bos, *Sur l'introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Nouvelle Revue Française, 1920.

125 *La main en procès dans les arts plastiques*, op. cit., p. 12.

126 P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, CEI – 1153-1269.



Illustration 11: Degas Edgar (1834-1917), *Etude de mains tenant des pinceaux*, huile sur papier, papier brun, Fonds Fèvre-Degas, Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre.

que vaudra l'analyse logique dont elle devra être l'objet. Elle est le fond de la méthode qui va nous occuper et nous servir. »¹²⁷

C'est la volonté de rejoindre l'aisance de pensée de ces maîtres qui suscite l'intérêt d'une méthode. La méthode sera ainsi, sans être dogme, une colonne vertébrale, un référent de la discipline sévère que s'inflige Paul Valéry, lui qui affirme dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* « la rigueur instituée, une liberté positive est possible. » On sent là des airs baudelairiens.

Cette méthode, fluctuante car elle est plus *tentation de méthode*, c'est à dire plus *système* que doctrine, vise l'objet de la pratique de la poétique, comme nous l'avons compris, un certain *penser-Faire* : « Le mauvais dessin est celui qui est tout de l'oeil, ou de la main, ou tout de la tête (...). Il faut s'éduquer à un *penser-faire* complexe, et jusque-là, on ne sait rien. »

S'en tenir à une méthode appelle une certaine discipline, et pour Valéry, à la discipline par la gymnastique (de l'esprit), au dressage (de la sensibilité) et à l'éducation (de la main).

Éducation et discipline de la main.

« Le travail est essentiel, le résultat secondaire ;
l'œuvre est un sous produit. »
P. Valéry, CII – 1001.

« Le résultat extérieur (*poïesis*),
n'est que le déchet, voir le cadavre,
du processus créateur (*poïen*) qui seul importe ici. »
M. Philippon, *Le vocabulaire de Paul Valéry*.

Le travail de Valéry est un « manifeste d'une poétique de la lucidité »¹²⁸ qui se joue dans le corps. La main du poète se fait initiatrice de l'idée, en peinture initiatrice du geste aussi. À la fois main-esprit et main-cerveau, elle est maitresse, dans le processus de création, de la puissance du devenir du *possible*. Elle est l'outil maître de la méthode de Valéry. À ce titre, sa gymnastique est garante de la concordance de l'action et de la volonté. Une

¹²⁷ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. ŒI – 1153-1269.

¹²⁸ J. Darriulat, *La Poïétique de Paul Valéry* (en ligne).

méthode se développe dans des gestes, des usages propres, séquentiels et répétés, Valéry toujours à la recherche d'une méthode de l'esprit affirme : « Ma philosophie est gymnastique. »¹²⁹

Michel Philippon qualifie ce dessein : « Projet de parfaite maîtrise de l'esprit sur lui-même, au moyen d'un auto-dressage méthodique. (...) C'est un combat, un entraînement impitoyable et quotidien contre le vague et la confusion. »¹³⁰ « L'artiste est avant tout une main. »¹³¹ L'attention à la main est donc majeure. D'ailleurs Valéry s'est tôt intéressé à un art de la main et de la maîtrise du corps, le dressage équestre, qu'il rapproche du travail du peintre et du poète.

Il a ce mot, à propos de Degas : « artiste amateur de préparations lointaines, de sélections exquises, et de fin travail de dressage. »¹³² Le peintre pour qui le geste, nous l'avons compris, n'est pas seulement acte de représentation, c'est à dire générateur d'une figure à des fins d'histoire mais aussi condition d'existence, s'intensifie dans l'acte de peindre. Il développe et travaille la puissance expressive de sa sensibilité, avec sa main alliée. C'est en cela que la *manière* importe plus que l'œuvre, et c'est là que se révèle l'importance du dressage, et de l'éducation de la main.

Valéry se serait accordé avec cette réflexion de Simone Weil, dans son chapitre *Dressage* de *La pesanteur et la grâce* : « Les préceptes ne sont pas donnés pour être pratiqués, mais la pratique est prescrite pour l'intelligence de ces préceptes. Ce sont des gammes. On ne joue pas Bach sans avoir fait de gammes. Mais on ne fait pas non plus la gamme pour la gamme. »¹³³ La pratique ne peut se soustraire à quelque fin que ce soit, néanmoins la finalité de l'œuvre appelle ce besoin de pratique. Pour Valéry, on n'œuvre pas en dilettante ...

Pour aller encore plus loin, Valéry s'intéresse aux arts du corps (Danse), mais aussi à ceux de la main, comme le dressage équestre. « Il nourrit d'ailleurs

129 P. Valéry, CI - 328.

130 M. Philippon, *op. cit.*, p. 36.

131 H. Parret, *op. cit.*

132 P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, ŒII – 1164.

133 S. Weill, *La pesanteur et la grâce*, 10/18, Paris, 1967, p.125.



Illustration 12: Figure d'un cavalier montant un cheval, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris

son attrait pour le dressage de lectures théoriques ; en 1894, il lit le *Manuel d'équitation* de F. Baucher et les *Souvenirs* de son disciple, le général L'Hotte. »¹³⁴ Valéry admire le travail de l'écuyer dans le silence du manège, il porte haut cet art pour lequel la représentation n'est qu'anecdote, une sorte de constat résiduel du véritable travail. L'écuyer, contrairement à l'artiste, meurt sans laisser de trace visible de son art. Toute sa pratique n'est qu'entraînement, gymnastique, discipline sans fin : le *Faire* dans son acception la plus valéryenne, sans qu'il ne connaisse jamais de fin.

Valéry développe sur ce thème la figure du *Gladiator*, nom inspiré d'un cheval champion de course en tous points exceptionnel de la fin du XIX^e¹³⁵. Cette figure valéryenne incarne le fantasme de la conquête que permet la maîtrise de l'esprit dans son corps¹³⁶. La puissance de l'animal ajoute au développement de la volonté et des possibles, qui paraissent alors infinis, à condition qu'il y ait dressage : « Gladiator représente la volonté de conquête et de pouvoir ; en lui se joue quelque chose du volontarisme nietzschéen. Or, atteindre la puissance nécessite le *dressage*, ce que dans la *Volonté de puissance*, Nietzsche appelle encore « Gymnastique de la volonté ».¹³⁷

Dans cette figure du Gladiator, le cheval est métaphore de l'esprit en marche, plutôt même de la sensibilité, renommé pour l'occasion *Jument sensibilité* : « Gladiator est à la fois brimé et élevé. (...) Il est le résultat d'une *Aufhebung*¹³⁸. Le cavalier commande maintenant à la bête ombrageuse qu'est le

134 M. Gouttefangeas, « *Gladiator*, « Athlète intellectuel » et le mode du cirque dans les *Cahiers de Paul Valéry*, Loxias, Loxias 26 Doctoriales (en ligne).

135 D'ailleurs notons que ce cheval inspirateur s'appelait « Gladiateur », et qu'il était le petit fils d'un étalon au nom de « Gladiator ». Valéry s'arrange une fois de plus avec les noms, et les noms ne correspondent qu'à une image valéryenne décalée plutôt que de la réalité concrète historique. Tout comme le « Léonard de Vinci » de *L'introduction à la méthode...*, la figure dépasse de loin l'entendement historique du personnage inspirateur.

Renseignements sur Gladiateur : http://www.lexippique.fr/definition-hippique-courses_gladiateur_00972_037_G.html

136 Suzanne Larnaudie rappelle en effet que « pour Valéry, il n'y a pas de différence entre l'entraînement physique de l'athlète qui vise à obtenir le meilleur rapport entre l'effort accompli et la performance obtenue, et la gymnastique de l'esprit, destinée, elle aussi, à l'acquisition de comportements plus contrôlés et plus efficaces. » in S. Larnaudie, *Paul Valéry et la Grèce*, Genève, Droz, 1992, p. 136.

137 M. Gouttefangeas, *op. cit.*



Gladiateur monté par Harry Grimshaw et son propriétaire, le comte de Lagrange,
Fonds Frédéric de Lagrange, 1865.

cerveau : l'*Ars magna*, c'est le dressage de la jument sensibilité. (CI, p. 339.) »¹³⁹ La formule *Ars magna* — littéralement Le Grand Art — montre en effet que cet art sans objet résiduel est au sommet de la poétique valéryenne. La finalité de ce travail est-elle d'« être le César de soi-même (CI, p. 323.) »¹⁴⁰ ? Ou bien est-ce une volonté de tendre au divin ?

« Il y a bien en Gladiator une mystique de l'exercice : « Toute gymnastique tend au divin. » (CI, 353). »¹⁴¹ C'est bien la direction que donne Valéry à son travail : tendre au divin, dépasser l'œuvre simple de l'homme simple. La poétique est le dépassement de soi par l'acte de création.

« Un cheval ne se dresse pas par l'intelligence. »¹⁴² Valéry développe petit à petit un mystique de l'être-dressage global à travers la figure du Centaure : il n'y a plus deux entités, mais une âme dont le siège est ce corps mythologique qui permet tous les possibles.

Son ami Henri Focillon a cette image du Centaure : « Mes mains, dit le centaure, ont tenté les rochers, les eaux, les plantes innombrables et les plus subtiles impressions de l'air, car je les élève dans les nuits aveugles et calmes pour qu'elles surprennent les souffles et en tirent des signes pour augurer mon chemin... »¹⁴³

Le centaure — couple incarné en une seule entité, écuyer-cheval / esprit humain-animal « issu des souffles de l'aurore »¹⁴⁴ — possède des qualités exceptionnelles pour l'entendement de Valéry : la dualité de son être, la réunion des contraires, la fusion de la nature et de la culture¹⁴⁵, l'intrication de la bestialité et de la sagesse, de l'instinct et du raisonnement, de la démesure et de

138 *Aufhebung* est un substantif allemand correspondant à un concept central de la philosophie de Hegel et dont les implications se laissent difficilement traduire en français. Le verbe allemand correspondant est *aufheben*. Le mot caractérise le processus de dépassement d'une contradiction dialectique où les éléments négatifs sont éliminés et les éléments positifs conservés. in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Aufhebung>

139 M. Philippon, *op. cit.*, p. 36.

140 *Ibid.*

141 *Ibid.*, p. 40.

142 *Ibid.*, p. 37.

143 H. Focillon, *Éloge de la main*, p. 103.

144 Eliane Chiron, *La main en procès dans les arts plastiques*, *op. cit.*, p.13.

145 « Centaure incarne le passage de la nature à la culture. » in *La main en procès dans les arts plastiques*, *op. cit.*, p.13.

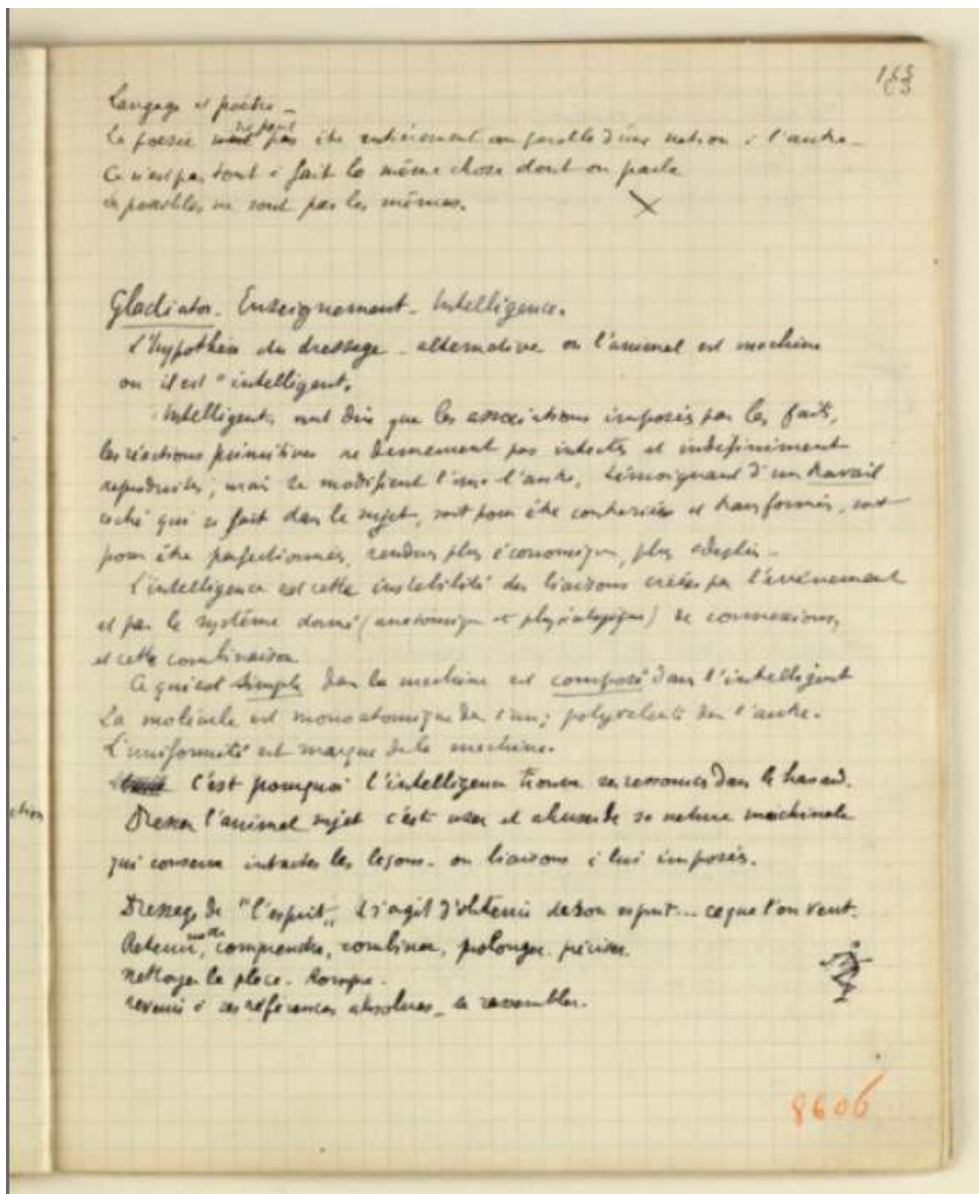


Illustration 13: Mention calligraphique : "Gladiator, Enseignement. Intelligence. L'hypothèse de dressage.", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris

la mesure, composent un être idéal pour le fantasme valéryen. Dans nul autre être animé la sensibilité ne peut trouver exaltation plus noble. Le Centaure, mi-animal, possède ses mains nerveuses et bestiales sans que le filtre de l'intelligence ne critique son geste, les mains du Centaure sont dans le plein de l'action de la volonté, en ce sens nous pourrions avancer l'idée qu'elles se dressent elles-mêmes, dans l'authenticité de leur vocation, comme le poumon respire outre notre volonté sans que l'on y pense.

Par ailleurs, le Centaure guérit (*Kheiron*), soigne, car il sait se servir de ses mains¹⁴⁶ : *Chiron*, le centaure médecin, est « le plus juste des centaures », alors que les autres, exception faite de *Pholos*, sont de « mauvais centaures » (sauvages et violents)¹⁴⁷. Le centaure de Valéry est évidemment *Chiron*.

Mais « Que reste-t-il aujourd'hui des mains du Centaure ? » nous interroge Éliane Chiron ? Desquelles — mains du chirurgien, de l'artiste ou même de l'écuyer... — sont les plus à même de « soigner » ? Les mains de l'artistes ne sont-elles pas comme « les mains du Centaure (...) » ? Ne sont-elles pas « maîtresses du souffle de la vie ? » Ne peut-on pas dire « qu'elles ne touchent pas les corps à proprement parler, mais en atteignent l'âme (le centre, le noyau) en modelant l'aura qui émane des corps et les nimbe »¹⁴⁸ ? L'artiste, en touchant l'âme du public par le travail de ses mains ne bénéficierait-il pas de l'héritage des mains du Centaure ?

Au regard de l'émergence de ces figures de l'ultime dressage, et de la plus grande discipline sur un corps bestial, n'est-il pas possible ici d'avancer que l'art de penser de Valéry est un art du maniement de l'esprit ? Si l'écriture chez Valéry est maniement de l'esprit, l'art, celui du peintre en particulier, doit l'être à plus d'un titre. Du maniement de l'esprit au maniement de la forme : quel parcours ?

146 Etymologie : Le nom de Chiron est issu du grec ancien *Kheiron*, dérivé du mot grec *Kheir* qui signifie main, il peut être mis en relation avec les Dactyles (doigts), anciens maîtres de l'art de la métallurgie et des guérisons magiques dans la mythologie grecque. Cette racine étymologique évoque aussi l'habileté avec les mains, et pourrait être liée aux compétences de Chiron en chirurgie.

147 Ne retrouve-t-on pas ici la volonté de distinction d'un Valéry ?

148 Toutes citations du § : *Ibid.*, p.12.



Etude de main par Léonard de Vinci

Une des visées de la pratique artistique pour Valéry paraît être de l'ordre de la gestion de notre sensibilité : « Il me semble que la grande affaire de notre vie soit de remettre au *zéro* je ne sais quel index de notre sensibilité »¹⁴⁹ En effet, l'intelligence ayant en partie des origines sensibles / sensitives (voir chap.1.4.), il est vital de chercher un équilibre constant du rapport sensible intérieur / sensible extérieur. Rappelons-nous la fameuse nuit de Gênes lors de laquelle Valéry jeune homme, au cours d'une crise que nous qualifierons de sensible, a épousé sa vocation.¹⁵⁰ « Pour tous les vivants, l'état le plus souhaitable est l'homéostasie. »¹⁵¹ Cette *volonté* d'homéostasie¹⁵², qui d'ailleurs participe plus du *besoin*, explique en partie cette apologie du *Faire* et de la méthode ; en effet *Faire*, c'est tel l'équilibriste, maintenir le corps et l'esprit, ainsi que les échanges intérieur / extérieur, conjointement en éveil pour éviter la chute.

Toujours à un niveau sensible / sensitif, voilà comment Valéry considère les jeux de l'oeil et de la main, organes souverains chez l'artiste : « C'est donc selon deux voies simultanées que l'homme rétablit ses équilibres : la main

149 P. Valéry, CEII – 1342.

150 « Mais commençons, tout d'abord, par évoquer l'événement qui expliqua son projet, ou qui en fut à l'origine. C'est au cours d'une terrible nuit d'orage à Gênes, en 1892, dans la chambre où il logeait alors, qu'en pleine crise sentimentale et sans doute nerveuse, Paul Valéry décida soudain de renoncer à toute ambition littéraire, se défiant également des sortilèges de la passion, pour s'engager dans une quête du discernement quotidien qui le verra remplir ensuite, cinquante ans durant, des milliers de pages de plus de deux cent soixante *Cahiers*. »
in Sierro Maurice, *L'esprit et la création dans les Cahiers de Paul Valéry*, A contrario, 2004/1 Vol. 2, p. 119.

151 M. Philippon, *Beau*, op. cit., p. 13.

152 Initialement élaborée et définie par Claude Bernard, l'homéostasie (du grec ὁμοιοσ, homioios, « similaire » et ἵσταναι, histēmi, « immobile ») est la capacité que peut avoir un système quelconque (ouvert ou fermé) à conserver son équilibre de fonctionnement en dépit des contraintes qui lui sont extérieures. Selon Walter Bradford Cannon, « l'homéostasie est l'équilibre dynamique qui nous maintient en vie. » L'homéostasie est la maintenance de l'ensemble des paramètres physico-chimiques de l'organisme qui doivent rester relativement constants (glycémie, température, taux de sel dans le sang, etc.). »
in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Homéostasie>.

M. Philippon nous renseigne : « l'idée n'est pas neuve, mais le mot et la chose ont été définis scientifiquement par Cannon, exact contemporain de Valéry ». In *Beau*, Le vocabulaire de Paul Valéry, Ed. Ellipses, p. 13.

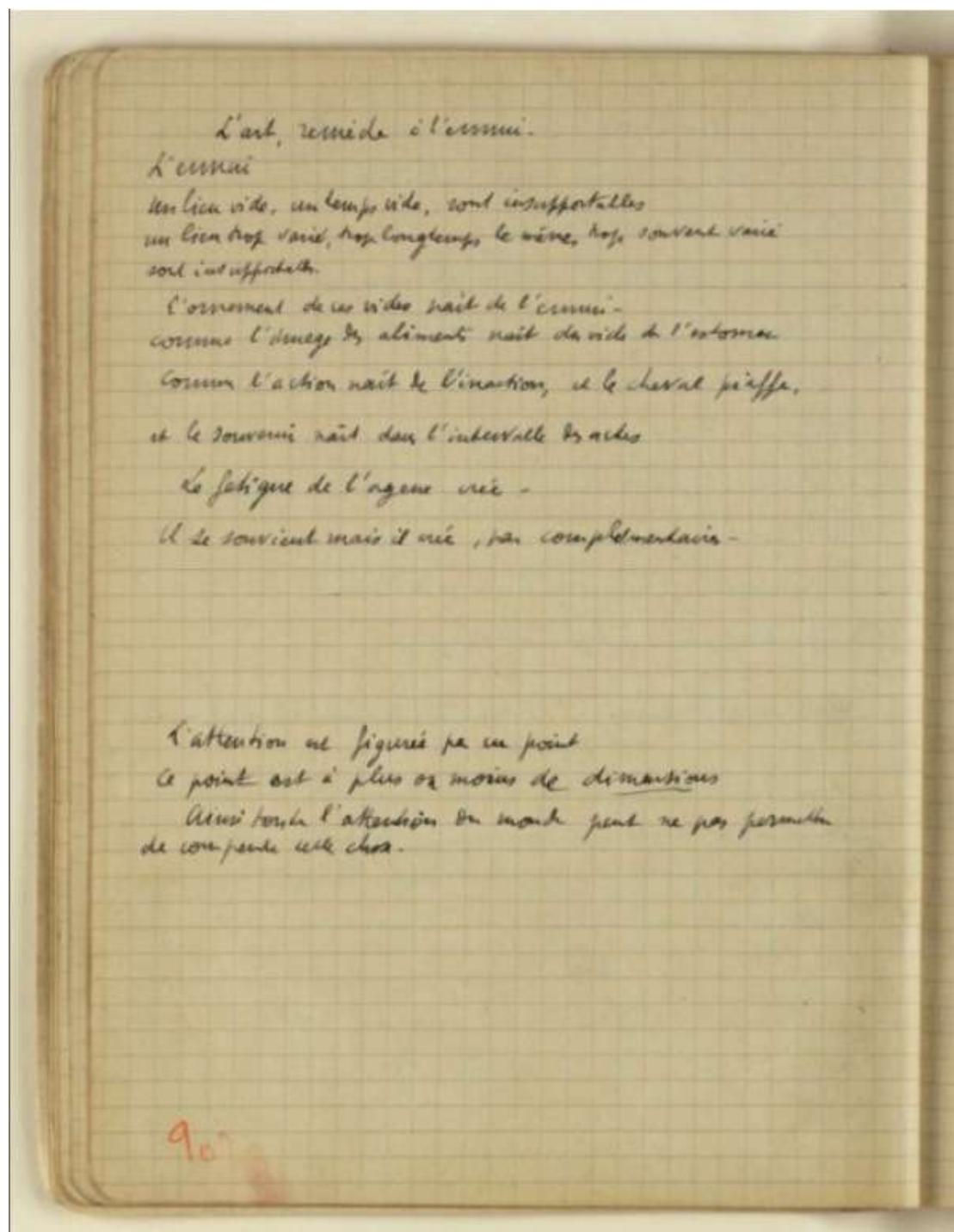


Illustration 14: Mention calligraphique : "L'art le remède à l'ennui.", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

accomplit sa vocation d'activité, et fournit à l'œil un dessin qui permet à la rétine d'accomplir sa vocation de réceptivité. Ainsi s'établit, chose fréquente chez Valéry, un mouvement de soi à soi, par le truchement du dehors. »¹⁵³ La main est donc un organe clé dans la recherche de l'équilibre de la sensibilité. La main donne sa réponse à l'œil, car elle justifie sa « vocation », l'œil paraît ainsi lié à la main, et sans elle, se retrouverait sans objet, d'un point de vue créatif ET sensitif. Imaginons la prison que serait un corps dont l'œil serait en demande de création, et qui serait privé de main. Ce « dessin » qu'elle génère, résultat de ce jeu organique autant que nécessaire — et vital — de l'artiste, est l'œuvre d'art ; aurait-elle à ce titre une vocation salutaire ? Relevons que les termes utilisés « accomplir sa vocation¹⁵⁴ » sont loin d'être anodins, l'artiste appellerait-il sa main à exécuter, à « accomplir » sa vocation (son talent ?) dans le savoir du secret de la chimie biologique et sensible de cet instrument souverain ? Et en ce sens, dans quelle mesure l'artiste lui ferait-il confiance ? L'artiste serait alors architecte de ce « mouvement de soi à soi, par le truchement du dehors », et cela serait *Faire* de l'art... Mais comment faire cela, et quelle conscience en avoir ?

*Qu'est-ce qu'une pratique ?*¹⁵⁵

Dans l'introduction à son article *Qu'est-ce qu'une pratique ?*, titrée *Le monogramme du peintre*, Richard Conte prend comme argument de départ la célèbre affirmation : « un peintre tout sa vie fait le même tableau ». Il attache son attention sur ce qui est de l'ordre de la reconnaissance de l'*ethos* de l'artiste sur l'ensemble d'une production, quelle qu'en soit la technique : « Quel est donc ce filigrane poïétique qui accomplit cette filiation plastique, présente de tableaux en tableaux ? »¹⁵⁶ Pratiquer un art, c'est avoir des mœurs, des habitudes et attitudes de travail, qui se reconnaîtraient de tableau en tableau, sur l'ensemble d'une vie, indépendamment du sujet, du contexte, de l'époque.

153 M.Philippon, *op.cit.*, p. 70.

154 Notons la définition du Littré : Vocation, sf. Action d'appeler, en parlant des appels que Dieu fait à l'homme. / Inclination pour la vie religieuse, pour un état. / Disposition, talent.

155 Titre d'un article de Richard Conte pour l'Université de Québec, spécialiste de poïétique à l'Université Paris I (en ligne).

156 *Ibid.*

Ces éléments visuels, ces signes, apparemment sortis de la main du peintre, récurrents et reconnaissables, attestent d'une identité singulière, ils sont éléments de différenciation. Ce phénomène participe-t-il de la volonté de l'artiste, et dans quelle mesure ? La main, origine du geste pictural, n'est-elle pas à l'origine de ce filigrane ?

Le fameux *Travail du peintre*¹⁵⁷, duquel chacun voit naître — consciemment ou non / intentionnellement ou non — ses usages propres est le berceau de ce *filigrane poïétique* : Faire, refaire, revenir, répéter, hésiter — affirmer, quand s'arrêter ? Se battre ou céder ? Au cœur de cette pratique, quid de la main ? Elle enfanterait, dans le geste infini qu'elle déploie, la signature viscérale du peintre, porteuse de son ethos. « Chaque touche se trouve comme trace, ainsi paraphée du plus intime et inconscient *gramma*. »¹⁵⁸ Venu donc du monde sensible de l'auteur, un « *gramma* » — c'est à dire ce qui est le plus propre au peintre, ce qui le spécifie — passe par la main. Ce « *gramma* » est-il responsable du style de l'artiste ? Ce que nous pourrions appeler la touche¹⁵⁹ de l'artiste — notez que ce terme est commun aux peintres et aux musiciens — serait donc mi-agit, mi-subit ; résultante d'une pratique et affirmée par elle, distinguée pourrions-nous dire, par la répétition infinie de la main qui exécute son geste similaire peignant « toute sa vie le même tableau ».

Mais nous disséquons là le phénomène avec l'œil critique de celui qui *poïétiserait* sur de l'achevé, qui profiterait d'une œuvre faite pour assoir le fait, mais, et c'est cela qui nous intéresse véritablement, que porte la main en elle —

157 Formule empruntée à Paul Éluard, titre de son poème hommage à Pablo Picasso *Le Travail du peintre*. Extrait :

« Et des murs innombrables croulent
Derrière ton tableau et toi l'œil fixe
Comme un aveugle comme un fou
Tu dresses une haute épée vers le vide
Une main pourquoi pas une seconde main
Et pourquoi pas la bouche nue comme une plume
Pourquoi pas un sourire et pourquoi pas des larmes »

158 R. Conte, *Op.Cit.*

159 Sans nous lancer dans la question du *style*, qui nécessiterait un travail propre, relevons : Touche, touché, patte, main, griffe... mots tous relatifs à la main de l'homme, voir de l'animal, qui engendrent dans une certaine mesure le style : « Ses compositions, toujours étranges et inattendues, (...) étaient bien à lui et n'avaient d'autre style que le sien (...) son unique procédé consistait à peindre (...) en exaspérant la violence de ses reliefs de couleur . » in BLOY, *Femme pauvre*, 1897, p. 134 in <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/style>



Illustration 15: *Auto-portrait*, 1629, Huile sur toile, The Mauritshuis, La Hague.

quelle est sa *charge* — pour celui qui œuvre ? Et quels sont ses apports au cœur du *Faire* ?

Si l'on considère que la main possède la mémoire du geste, dans ce cas, à force de répétition (d'entraînement, de gymnastique...), le tempérament de la main s'opère et s'affirme dans le cours du *Faire*. Alors, il se forge dans cette main du peintre, une « équation personnelle » — ou « écriture secrète »¹⁶⁰ — qui se met en œuvre dans l'agir de la pratique et qui détermine la finalité visuelle de l'œuvre dans laquelle elle résidera sous forme de signes. Qu'induit-elle dans la pratique artistique même de l'auteur, du point de vue de la volonté ? De quoi est-elle souveraine et quelle autorité ou déférence l'auteur a-t-il vis à vis d'elle ?

Lorsque Richard Conte s'étonne : « pourquoi repère-t-on encore le même artiste, quand il change d'outils ? », intéressons-nous à ce qu'il invoque : ces « tremblements imperceptibles de la main » ? Ne sont-ils pas le cœur de l'action fondamentale de la *praxis* de l'artiste ? S'ils sont « imperceptibles », ils le sont aussi vraisemblablement pour l'auteur ; pourtant c'est eux qui nous renseignent le mieux sur lui, qui nous le livrent dans la globalité de son être. Valéry, dans sa préoccupation de la main, n'intuitionnait-il pas qu'en effet la main porte réellement l'auteur dans l'œuvre, qu'elle serait à ce titre le lit véritable de la rivière-crédation. Quelle relation doit-on alors entretenir avec elle ? La laisser-aller ? La brider ou lutter contre ? Ou encore, comme Valéry en aurait la tentation, en chercher la maîtrise absolue, jusqu'à chercher à domestiquer ces « tremblements imperceptibles » ?

« Si la cire était ductile à point, et si le ciel était dans sa vertu suprême, la lumière du sceau apparaîtrait toute; mais la nature la donne toujours incomplète, œuvrant pareillement à l'artiste, qui a l'usage de l'art, et la main qui tremble. »

Dante, Le Paradis, Chant XIII¹⁶¹
(parole de saint Thomas au poète.)

160 Formules de Richard Conte.

161 Consultable intégralement en ligne aux Éditions du Cerf
:http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par/%20page/2386/TM.htm#



Illustration 16: *Auto-Portrait*, 1661, Huile sur toile, 114 x 94 cm, English Heritage, Kenwood House, London.

La main conditionne donc tout le Travail de l'artiste : « Dans le geste le plus spontané, loge une mémoire qui ne procède pas par rectification de tirs mais infléchit en temps réel sur son aptitude, la pourvoit, d'abord, originairement d'un mode : l'aptitude est alentie, contingentée, incarnée. Ce qui vaut pour la technique constituée, soit que le faire (*poiein*) ne peut être nu puisqu'il s'exécute dans une façon de faire (*tekhnè*), est vrai premièrement dans cet en-deçà qui la conditionne. »¹⁶² La volonté du peintre n'est donc jamais « nue », et ce sont ces vêtements qu'interroge en partie la poétique valéryenne.

La répétition d'un même geste sur une vie de peintre donne à la main cette touche. Prenons les autoportraits de Rembrandt¹⁶³ (1606-1669). Une telle volonté de représentation (plus de 100 auto-portraits) relève à la fois d'un certain narcissisme — particulier car Rembrandt se savait laid, et étonnant, car il se travestissait souvent pour poser — mais surtout d'une volonté entêtée d'introspection. A ce titre, peut-on avancer la proposition suivante : Rembrandt n'a-t-il pas demandé toute sa vie à sa main qui il était ? En effet, cette *charge* de la main renseigne sur son auteur, parfois de manière incongrue pour le peintre lui-même. Interroger sa main dans la pratique de l'auto-portrait, c'est voir se révéler à soi-même, par sa propre main et sous ses propres yeux, ce qu'elles ont à nous apprendre de nous, car « nos mains en savent plus que nous ». Elles constituent la réflexivité pratique de l'esprit.

Si l'on étudie ces autoportraits, on voit un caractère de la main s'affirmer, ce caractère qui justement permet de reconnaître le maître de manière indéfectible : le jeu de clair-obscur. Rembrandt a développé deux touches : l'une lisse, aqueuse, large et diluée dans les basses-lumières, l'autre, profondément différente, qui tranche dans les hautes-lumière : acérée, vive, précise, fine, plus rugueuse ; c'est cette touche qui paraît s'être distinguée avec la pratique.

Au fil du temps, on décèle un désintérêt de l'arrière plan. Les fonds sont laissés dans un jus sombre et dilué qui correspond à la première étape de la

162 M. Guérin, *Le geste de penser*, Revue Appareil – n°8 – 2011, en ligne.

163 Autre peintre de l'auto-portrait, qui d'ailleurs avait une touche particulièrement reconnaissable, Van Gogh.

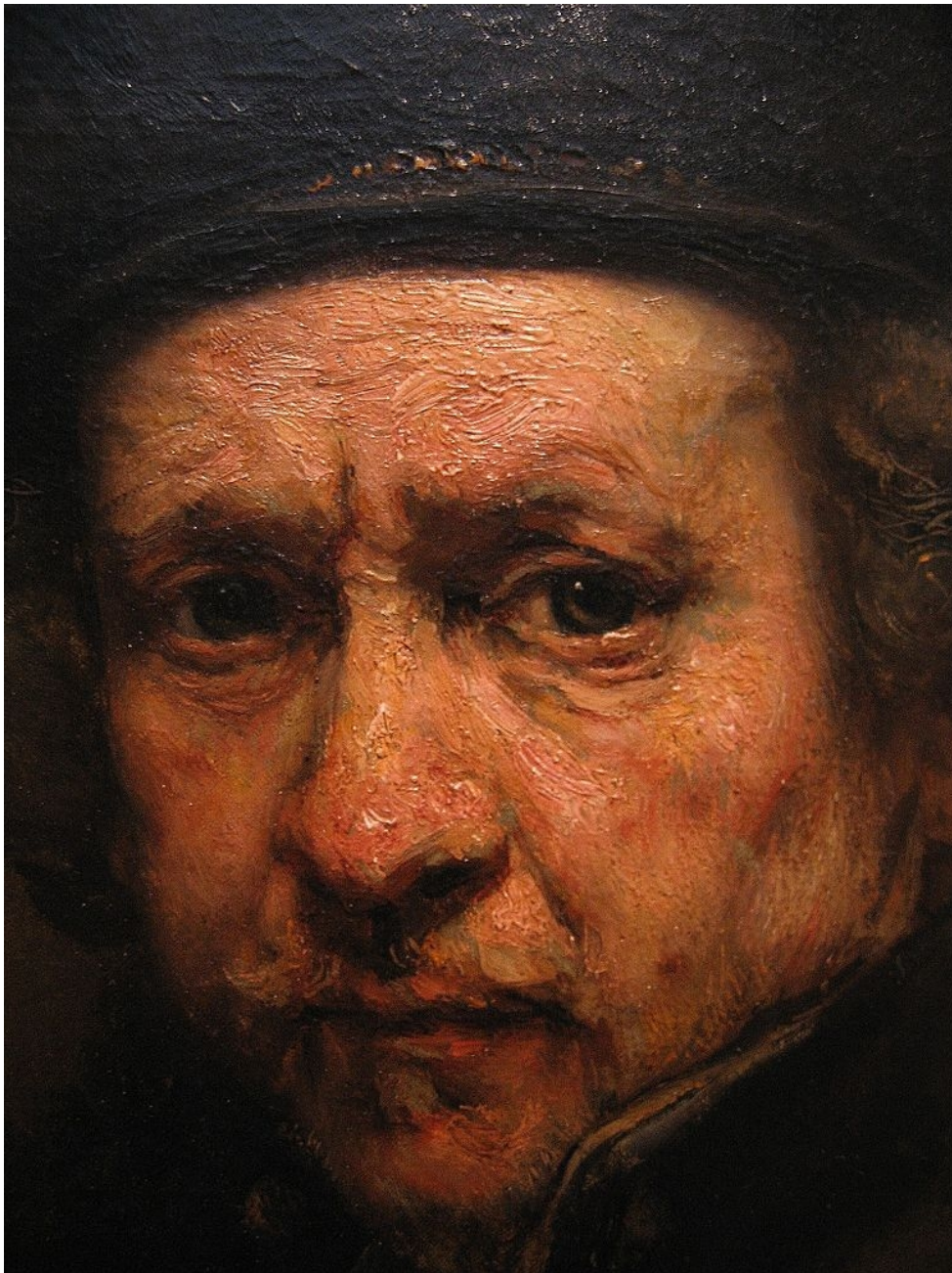


Illustration 17: *Auto-Portrait au béret* (détail), 1659, 84,5 x 66 cm, National Gallery of Arts, Washington, D. C.

peinture, les détails sont inexistants, on peut même par endroit voir par transparence les premiers traits de composition. Cela montre que le peintre y a passé peu de temps, car l'on sait que si la teinte de fond lui convenait, Rembrandt la laissait telle quelle, sans y revenir. Nous savons aussi que Rembrandt travaillait toujours des basses-lumières vers les hautes lumières¹⁶⁴ ; il finissait donc par les hautes lumières de la chair, et c'est là qu'il passait le plus de temps. C'est aussi la satisfaction de ce rendu qui lui donnait l'ordre de l'arrêt de la toile.

Les hautes lumières, qui donnent tout l'éclat du clair-obscur, révèlent des visages à la pâte presque sculptée, les matières y sont plus épaisses et sont preuves de rajouts multiples. Les contrastes se renforcent tant au niveau des valeurs qu'au niveau de la touche, les traits s'affinent et laissent imaginer toute une variété de pinceaux. La main se fait plus rapide, les touches plus sèches. L'agitation — je dirais l'agitation entêtée au regard du nombre d'auto-portraits peints — de la main se ressent véritablement. La multitude de coups portés à la toile est innombrable ; imaginons ce nombre multiplié par le nombre de toiles, cela en fait des milliards. Milliards de gestes « peignant le même tableau », milliards-durée pendant lesquels la main s'est faite, s'est éduquée, forgeant son « écriture secrète » en même temps qu'elle la révèle sous les yeux médusés du peintre.

Ce travail des hautes lumières si particulier à Rembrandt, cette joie de l'incarnation de la forme travaillée d'une main hâtive et heureuse, participe véritablement du *filigrane poétique* sur lequel s'interroge Richard Conte. On remarque qu'il s'installe tôt dans son œuvre, et qu'il ne cesse de se perfectionner, jusqu'à se resserrer sur ses qualités propres (c'est à dire différentiantes / reconnaissables). Si Rembrandt a pratiqué l'auto-portrait toute sa vie de cette *manière* là, avec autant d'ardeur et de régularité, c'est que cette *pratique* soulevait des questions auxquelles les réponses restaient ésotériques. Pratiquer c'est soulever des questions ; une des questions majeure de Rembrandt est le mystère de l'identité, il semble avoir cherché à soulager cette question en la posant à sa propre main. Et quelle jouissance à interroger sans

164 Rembrandt Research Project, <http://www.rembrandtresearchproject.org/>

cesse sur une vie entière le même phénomène ? Le plaisir de la figuration ? De la transfiguration ? Citons Valéry : « Rembrandt sait que la chair est de la boue dont la lumière fait de l'or. »¹⁶⁵

Et Jean Hélion de dire, à propos de la pratique artistique : « Faire de l'art, c'est embrayer le spirituel sur la matière »¹⁶⁶. Ce pourrait-être les propos d'un alchimiste qui ne dévoilerait pas ses recettes. Richard Conte, en écho : « En devenant matière, l'œuvre se spiritualise ». C'est l'incarnation de l'idée par la main de l'auteur dans la matière qui donne l'esprit (le souffle¹⁶⁷) à l'œuvre, c'est à dire qui l'élève. L'idée de l'artiste a besoin de la forme matérielle pour exister, sans matière, elle n'est rien. Michel Guérin propose que « Le geste figure le *conubium* de l'âme et du corps »¹⁶⁸, dans ce cas, l'œuvre d'art figure le *conubium* de l'idée et de la matière. L'œuvre d'art à ce titre est l'anneau de ce mariage, et la main, sa condition de possibilité.

Génétique textuelle

Des chercheurs, sous la direction de Jean Levaillant, ont disséqué la génétique textuelle de Valéry autour de la création du poème *Narcisse*. Leur travail est rassemblé dans une publication : *Ecriture et Génétique textuelle - Valéry à l'œuvre*.¹⁶⁹ Ce lourd travail, scientifique, cherche à mettre en lumière, de par l'étude des brouillons de Valéry, une génétique — sorte de topologie de la création — qui nous permettrait non pas de comprendre nécessairement, mais de voir néanmoins, le fil de pensée (et sa mécanique propre) de la genèse du poème à son achèvement, c'est à dire son impression en vue de sa publication. Citons un passage certes long mais explicite de Ned Bastet, dans son chapitre *Genèse et affects : le Fragment II de Narcisse* « Au-delà du regard, voici qu'intervient dans une modulation qui va de l'effleurement à

165 P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*.

166 Cité par Richard Conte : J. Hélion, *Journal d'un peintre*, t. I. p.356.

167 Du latin « spiritus » *souffler* et du grec « pneuma ». Dieu n'a-t-il pas donné à Adam la vie (le souffle) par l'intermédiaire de sa main ? CF. Michel Ange, Plafond de la chapelle sixtine en la basilique Saint-Pierre de Rome.

168 M. Guérin, *op. cit.*

169 N. Bastet, *Genèse et affects : le Fragment II de Narcisse, Ecriture et génétique textuelle, Valéry à l'œuvre*, Dir. Jean Levaillant, Presses Universitaires de Lille, 1982, p.103-104.

l'étreinte, avec un poids croissant qui n'est pas seulement physique mais comme ontologique, l'organe même du Réel, la Main. Elle occupe dans l'imaginaire valéryen une place décisive : elle est le vrai de notre présence au monde et nous donne le vrai. Son acte, dans les ébauches, se multiplie en possibilités diverses qui n'ont pas toutes été retenues :

sa main puissante passe/presse l'être [...] l'être mène/sent la forme

[...] Sa main puissante touche [...] l'être même

(N ms I,159). »

Nous retrouvons la main *organe ontologique, organe même du réel, du vrai...* plus loin, « elle seule brise enfin ce jeu de miroirs où l'esprit s'épuise en combinaisons illusoires. » Nous retrouvons ici l'idée que l'on retrouve chez différents auteurs attachés à Valéry de la main *organe de la certitude positive*. Cette idée que la main est une sorte de contre-point critique de la pensée, un garde fou contre les dérives de l'esprit, la briseuse d'illusions est fondamentale dans le travail de préparation qui est le véritable temps de formation de l'œuvre : brouillons, croquis, esquisses... Elle accompagne l'esprit de l'auteur vers sa certitude. Elle « presse l'être » (entraîneur ?) et « sent la forme » (mécène inspiré ?) ; se priver de ses apports sera donc un manque considérable par rapport à qui en aurait le souci.

Valéry se plaisait à mettre en regard le travail du poète et celui du peintre, conscient que les deux auteurs ont affaire au même vide, celui de la toile et celui de la page, il avoue, dans ses Cahiers « J'ai aimé travailler « une page » — comme un peintre un tableau... Indéfiniment »¹⁷⁰. Le poète solliciterait donc sa main comme le ferait le peintre, attendant d'elle les mêmes effets, les mêmes apports. D'ailleurs, dans les temps de latence de l'écriture, Valéry dessinait régulièrement, comme pour invoquer ses effets, sachant peut-être que c'est d'elle que surgirait l'idée, la bonne forme, la mise en selle de l'esprit.

170 P.Valéry cité par R.Pickering en exergue de son livre, *Paul Valéry, la page, l'écriture*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1996.

Le brouillon est le terrain où l'on peut voir la chose se faisant. Valéry d'ailleurs affirmait : « Rien n'est plus beau qu'un beau brouillon ».¹⁷¹ C'est cet intérêt pour la recherche plutôt que pour l'achèvement (la recherche est un fil comme le fil d'une rivière ; un achèvement une mise à mort, une fin, un arrêt...) qui nous permet de voir l'implication de la main dans le processus de création : non seulement elle trace ce que l'esprit compose, mais plus encore, elle l'aide à composer « droit », et de leur mariage naîtra, au carrefour des possibilités créatrice, la forme s'acheminant vers sa finalité. Son admiration pour Léonard de Vinci tient peut-être d'ailleurs à la qualité de ses brouillons. En effet, certaines pages de Valéry sont semblables aux brouillons du maître, la topologie des graphisme emprunte la même répartition que les planches de recherches de Léonard de Vinci : notes, formules, dessins d'un souci représentatif appuyé (présence d'échelles, différentes vues d'un même objet), légendes se répartissent sur la page dans le style des planches retrouvées du maître de la Renaissance. Valéry a longtemps observé ces planches, puisqu'elles sont le lieu d'étude idéal pour sa poétique et ses recherches sur les processus de création. Les Cahiers de Valéry ont donc quelque chose de semblable aux Carnets de Vinci.

Robert Pickering, dans son ouvrage « Paul Valéry, la page, l'écriture »¹⁷², nous livre son travail sur une physionomie de la page chez Valéry. Répertoire topologique encore, mais aussi véritable « *énergétique* » de l'écriture chez Valéry, son travail nous renseigne sur la formation de l'écriture valéryenne, et ses influences sur la naissance et la formulation des idées. Dans son chapitre sur *Le dessin*, il insiste sur la main : « Élément primordial dans la genèse de l'écriture valéryenne, l'importance de la main ne saurait-être sous-estimée. »¹⁷³ Pourquoi ? Il relève que pour Valéry, « le vide de la page devient alors l'appel urgent d'une intervention créatrice, qui suppose un entraînement problématique de la main, soumise à la volonté. »¹⁷⁴ Nous considérons mieux *comment l'art se fait* d'un point de vue valéryen, c'est le complexe volonté /

171 P.Valéry, ŒI - 56.

172 R. Pickering, *op. cit.*

173 *Ibid.*, p.238.

174 *Ibid.*, p. 234.

envie / *nécessité intérieure*¹⁷⁵ (« l'appel urgent ») de mettre une forme sur l'informe qui lève en premier chef la « problématique de la main » : celle de son dressage, de sa soumission aux muscles, de son rapport à la volonté... La main est donc le premier pivot de la réalisation du possible, car elle est « compteur, alphabet, outil [...], /acteur universel, agent général, instrument initial. »¹⁷⁶ Cette conscience des enjeux qui gisent dans la main est fondamentale pour toute activité graphique — écrire, dessiner, peindre — ; à ce titre, elle est « un des foyers les plus activement formateurs »¹⁷⁷ de la représentation.

Comment la main s'impose. Qui crée ? Quand y a-t-il "art" ?

« L'esprit n'est pas auteur »¹⁷⁸ car l'esprit seul ne peut porter tout l'*ethos* et le sensible en jeu dans la pratique artistique, il est encore incapable d'effectuer ces « mouvements de soi à soi, par le truchement du dehors » chers à Valéry. Alors qui crée ? Et quelle paternité à l'œuvre ?

Ce ne peut-être que nous, et même plus que nous, c'est à dire l'appareil psycho-sensito-mécanique en branle dans la pratique (le complexe *sensibilité*), étudié par la « poïétique »¹⁷⁹ d'un Passeron par exemple. Valéry, lui, constate : « Et cependant, cela est bien de moi-même, puisque mes faiblesses, mes forces, mes redites, mes manies, mes ombres et mes lumières, seront toujours reconnaissables dans ce qui tombe de mes mains. »¹⁸⁰ : c'est toute notre *sensibilité*. La main, encore une fois, révèle les caractères propres de son auteur ; d'ailleurs, J.L. Chrétien d'affirmer : « Nos mains en savent plus long que nous. »¹⁸¹ C'est ce savoir qu'elles portent en elles qui intriguait Valéry. En effet les mains créent au-delà de notre volonté consciente, alors comment, pour l'artiste, *savoir* ce phénomène, comment le comprendre pour une meilleure

175 L'expression est empruntée à Vassily Kandinsky

176 P. Valéry cité par Hermann Parret, *op. cit.*

177 R. Pickering, *op. cit.*, p. 244.

178 M. Philippon, *op. cit.*, p. 36.

179 Ici nous conservons le terme « poïétique » auquel notre homme est attache.

180 P. Valéry, *Au Sujet d'Adonis*, ŒI - 481.

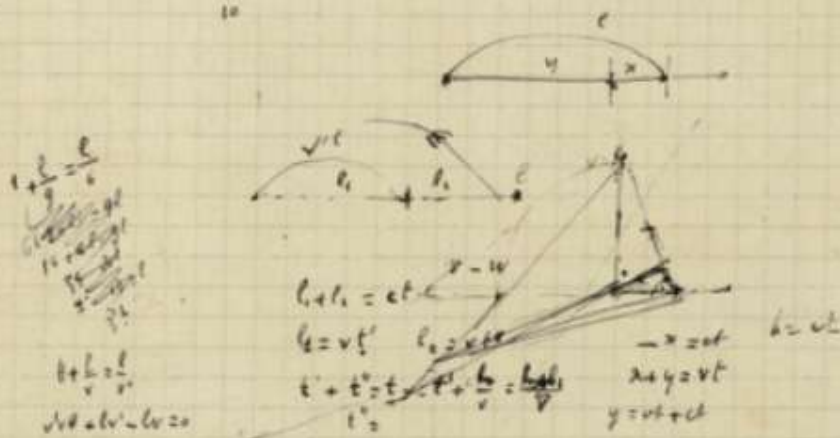
181 J.L. Chrétien, *Corps à corps, à l'écoute de l'œuvre d'art, Du Dieu artiste à l'homme créateur*, Paris, Editions de Minuit, 1997, p. 121.

X

PS. LXXII

[illegible]

10



6535

Illustration 18: Mention calligraphique : "LABOR EST ANTE ME PS.LXXII.",
Cahiers, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

appréhension de l'agir, et une amélioration de sa pratique ? Pratiquer encore et encore, *Faire, refaire, défaire...* en ayant à l'esprit dans une limpide clarté les interactions main / volonté et leurs rapports atypiques ? Valéry nous met en garde : « Il est à croire que notre acte le plus simple, notre geste le plus familier, ne pourrait s'accomplir, et que le moindre de nos pouvoirs nous serait obstacle, si nous devions nous le rendre présent à l'esprit et le connaître à fond pour l'exercer. »¹⁸² Car s'il est une notion dans le *Faire*, c'est le laisser-faire. Valéry oscillera toujours entre le souhait d'une maîtrise parfaite (dressage, gymnastique...) de l'outil, de l'esprit, et la confiance qu'il offre à la fécondité d'une main, aux aléas de l'acte, à l'accident de l'être se figurant.

Car « l'œuvre est de bien d'autre choses que d'un auteur ».¹⁸³ Les buts conscients de l'esprit seul ne sont absolument pas cardinaux à la finalité de l'œuvre. L'œuvre n'est d'ailleurs jamais finie car « celui qui l'a fait n'est jamais parfaitement accompli »¹⁸⁴, c'est donc dans une mécanique changeante et fluctuante — une véritable mécanique de l'évolution — que nous recherchons des jalons de certitudes, et ces jalons, nous les recherchons souvent par le biais de l'outil esprit, alors que, ne l'oublions pas, pour Valéry l'esprit est en le corps autant que le corps permet l'esprit (cf. Origines sensibles de l'intelligence).

Valéry conclut les contingences artiste-mains-acte par la formule suivante, qui met en lumière la caractère essentiel de notre attitude vis à vis du phénomène : « Notion fondamentale : Cette fin (*l'œuvre visible*, R.S.) est l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non. »¹⁸⁵ La main ouvre donc l'appel à la création et le clos dans le soulagement du *Faire*, elle féconde et accouche l'acte créateur après avoir accompagné l'esprit dans ses méandres, après avoir brisé les illusions de l'esprit au profit de l'élaboration de la forme.

182 P. Valéry, *Variété V, Leçon inaugurale du cours de poésie du Collège de France*, Œ1 - 1340-1358.

183 P. Valéry, *Tel quel, Rhumbs*, ŒII - 629.

184 P. Valéry, *Poétique*, CII - 1011.

185 P. Valéry, *Variété V, Leçon inaugurale du cours de poésie du Collège de France*, Œ1 - 1340-1358.

Ce *commandement unique* où se joue la création est porté par la main seule, nous allons voir ce qu'elle porte en elle du point de vue de la création, quelle est sa *charge*.

3. La *charge* de la main

55

3.1. Les « gènes exquises ».

Au sujet d'Adonis.

Dans *Au sujet d'Adonis*, essai sur l'*Adonis* de La Fontaine, Valéry s'attarde à décrire la relation du poète à son ouvrage. Véritable apologie de l'art difficile, ce texte contient la plupart des considérations clefs révélatrices de sa poétique : « Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit con-sonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don. »¹⁸⁶ Comparer les vers du poète à ceux donnés par les dieux, n'était-ce pas se mettre dans la position du Socrate d'*Eupalinos*, que nous citerons : « Si donc l'univers est l'effet de quelque acte ; cet acte lui-même, d'un Être ; et d'un besoin, d'une pensée, d'une science et d'une puissance qui appartiennent à cet Être, c'est par un acte seulement que tu peux rejoindre le grand dessein, et te proposer l'imitation de ce qui fait toute chose. C'est là se mettre de la façon la plus naturelle à la place même de Dieu. »¹⁸⁷ Savoir si pour Valéry l'artiste cherche à se mettre à la place de Dieu serait l'objet d'une autre étude que celle-ci^{188 189}. Néanmoins, la mécanique de la Création (théologique) ne peut rester étrangère à qui chemine du vide de l'esprit — c'est à dire de l'informulé — vers

186 P. Valéry, *Au Sujet d'Adonis*, CEI - 482.

Notez que dans le grand silence des considérations de Dieu dans les écrits de Valéry, nous pouvons voir ici que Valéry place très haut le vers donné par les dieux. Les notions de Foi et de Divin figurent par contre régulièrement dans ses écrits.

187 P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*.

188 « Comment le Créateur devint-il artiste ? Comment l'artiste devint-il créateur ? En d'autres termes, comment l'acte créateur, lequel n'appartient en propre qu'à Dieu pour la Révélation biblique, en vint-il à être pensé grâce à des schèmes empruntés à l'acte humain, proprement humain, de la production et de la fabrication ? Et comment le producteur humain en vint-il à se désigner lui-même sous le nom divin de créateur ? » J.L. Chrétien, *op. cit.*, p. 91.

l'aventure de la forme. En effet, sans que ce ne soit un miracle — et d'ailleurs n'était-ce pas l'aspect miraculeux de la création que Valéry tente de faire reculer avec ses recherches sur la poétique ? — faire quelque chose à partir de rien, ou de soi-même seulement, reste une mécanique hermétique à l'entendement général, voir même à certains artistes¹⁹⁰. Sous de tels auspices, l'exemple de la Création reste — non sans être souverain — d'intérêt et éclairant, et un Valéry ne put y couper. En atteste le visage profondément épiphanique des textes *Eupalinos ou l'Architecte*, *L'Âme et la danse* et *Le Dialogue de l'arbre*. D'ailleurs, il paraît avoir fallu être nécessaire à Valéry, pour élaborer de tels discours sur la création, de faire parler les morts de la mythologie grec, une facture moderne à ces dialogues eut peut-être empêché Valéry d'aborder la Création, la Perfection, la Beauté, Dieu...

Considérons simplement ici la tâche que Valéry prête au poète : « La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice »¹⁹¹. « Véritable condition d'un véritable poète », Valéry extrait là de ses considérations les faiseurs en tout genre, les amateurs¹⁹², ceux pour qui le travail de l'artiste n'est pas une gymnastique perpétuelle, un dressage, un « sacrifice ». Cette notion de travail revêt il faut bien le dire un aspect laborieux plus encore que studieux. N'oublions pas que pour Valéry l'authentique, le véritable est celui qui s'attèle sincèrement à sa tâche ; il évoque, dans son texte *Métier d'homme*¹⁹³, à propos de « toute personne qui sait faire quelque chose » : « Si j'aimais, plus que je ne fais, les termes considérables, je dirais que tout métier, même très humble, ébauche en nous une éthique et une esthétique, tellement que, [...] quelqu'un peut s'élever à une

notre contemporain, se reconnaît en ces fondateurs, et revendique hautement leur héritage. »

190 C'est à dire que *l'on fait*, sans savoir véritablement *comment l'on fait*. Ce trait est particulier à certains artistes, comme par exemple Picasso qui dit : « C'est la main qui fait tout, souvent sans intervention de la pensée. » in Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, p 26.

191 P. Valéry, *Au Sujet d'Adonis*, CEI - 482.

192 P. Valéry, *Au sujet d'Adonis* « N'allons pas croire que quelque amateur de jardin, un homme qui perd son temps comme il perd ses bas [...] puisse être l'auteur authentique d'Adonis. » *Ibid*.

193 P. Valéry. *Métier d'homme*. CEII - 1108.

possession de soi-même et à un pouvoir de compréhension en tous genres. » Plus haut dans le texte, il affirme, à propos de son propre métier, la poésie, s'« être fait un sens toujours plus exquis, et comme ombrageux, de ses difficultés — et presque — de son impossibilité. » L'on ressent bien le goût, voir la jouissance, qu'éprouve Valéry d'être à son ouvrage, d'être contraint par son ouvrage. Nous avons vu les notions considérées dans le *Faire* valéryen, nous voyons ici comme elles se déroulent. L'agir, par l'intermédiaire de la main, ouvre les possibles ; maintenant la contrainte dans l'agir permet le travail de l'authentique poète, du véritable artiste. Plus l'auteur aura subi, plus son œuvre sera jugée authentique ? Le goût de l'effort — semblable pour l'écrivain à celui de l'athlète s'entraînant — est nécessaire à la quête de l'esprit valéryen. Nul ne peut, en dilettante, atteindre les méandres de l'aventure de l'esprit, caresser l'espoir d'une perception à peu près fidèle de son *ethos*, et maintenir sa sensibilité dans une fragile et apparente ataraxie vitale. L'héritage valéryen est bien celui-là : « L'artiste vit dans l'intimité de son arbitraire et dans l'attente de sa nécessité. Il demande celle-ci à tous les instants ; il l'obtient des circonstances les plus imprévues, les plus insignifiantes, et il n'y a aucune proportion, aucune uniformité de relation entre la grandeur de l'effet et l'importance de la cause. Il attend une réponse absolument précise (*puisqu'elle doit engendrer un acte d'exécution*) à une question essentiellement incomplète : il désire l'effet que produira en lui ce qui de lui peut naître »¹⁹⁴.

Jamais autant que dans *Au sujet d'Adonis* Valéry n'utilise de superlatifs, de qualificatifs hyperboliques, de figures contrastées et de formules contradictoires. Nous y trouvons : « mille difficultés vaincues, mille voluptés cachées », « de si précieux et de si rares ajustements », « gênes exquis », « triomphe perpétuel du sacrifice », « attention poussée à l'extrême », « toute la peine », « tout le mal », « délice sans chemin »... Mais à l'issue de ce combat et de ses charmes, quelles traces aura laissée la main de cette bataille ? « Et cependant, cela est bien de moi-même, puisque mes faiblesses, mes forces, mes redites, mes manies, mes ombres et mes lumières, seront toujours

194 P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, CEI- 1309

reconnaissable dans ce qui tombe de mes mains »¹⁹⁵. La main aura laissé « moi-même », c'est à dire Valéry-même ; l'artiste, dans ce qu'il a de plus singulier et de plus intime ; c'est à dire tout son *ethos* jusqu'à ce qu'il ne maîtrise pas de lui-même, mais constatera a posteriori de lui-même. La main laisse la trace du *résultat*, de la *somme* de la poétique. Cela expliquerait peut-être cette préoccupation qui tient Valéry et qui s'est disséminée tout au long de ses *Cahiers*.

« FAUST

JE RESPIRE et JE VOIS... Mais ce qu'il y a peut-être de plus présent dans la présence, c'est ceci : JE TOUCHE...
(Il frappe le bras du banc sur lequel il est assis.)
Et d'un seul coup, je trouve et je crée le réel...
Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche.
Réal veut dire cela. Et rien de plus. »
P. Valéry, *Mon Faust*, ŒII – 854.

Atteindre le réel, fantasme partagé d'un Valéry et d'un Léonard, et rendre le poème, ou l'œuvre aussi présent que ne peut l'être le réel, semble être la lourde tâche de l'auteur. « Les contraintes (...) exigent des efforts qui ne sont vains qu'en apparence car, en définitive, ils sont l'irremplaçable pression qui donnera au poème sa densité, sa solidité, peut-être son éternité. »¹⁹⁶ L'artiste est à la recherche de son réel propre, pour cela il cherche à confronter son réel au réel extérieur, et les figures qui résultent de cette rencontre ne peuvent que naître dans les douces contraintes du soulagement de l'être qui tente de surgir à lui-même : l'esprit bataillant la forme saura faire de la main son meilleur allié pour ce *labor improbus*¹⁹⁷.

Au regard de ces considérations, l'artiste — dans l'entendement valéryen — n'est-il pas une sorte de héros ? Les figures que sont Degas, Léonard de Vinci, Wagner, Rembrandt... — ces maîtres du *Poien* — ne sont-ils pas, dans leur volonté de séparer la forme de l'informe de leurs mains, de créer

195 P. Valéry, *Au sujet d'Adonis*, ŒI – 484.

196 M. Philippon, *op. cit.*, p. 60.

197 *Labor omnia vincit improbus* : Un travail acharné vient à bout de tout.

leur réel, de penser leur art le faisant, des sortes de démiurges. En quoi fascinent-ils Valéry ?

Théorie de l'art difficile ou une lutte pour la poésie

Stéphane Mallarmé, que Valéry a toujours reconnu comme un père, est peut-être et certainement la figure clef qui explique la genèse de la poétique¹⁹⁸ : « A l'âge encore assez tendre de vingt ans, et au point critique d'une étrange et profonde transformation intellectuelle, je subis le choc de l'œuvre de Mallarmé ; je connus la surprise, le scandale intime instantané ; et l'éblouissement [...] j'éprouvai la progression foudroyante d'une conquête spirituelle décisive. »¹⁹⁹ Valéry entrait dans la religion poésie par Mallarmé. La filiation, qui a été commentée dans de nombreux ouvrages, tient plus de la fascination pour l'homme et ses modes que d'une écriture similaire. Dans ses écrits à propos de Mallarmé, Valéry nous donne l'image d'un *mystique sans Dieu*²⁰⁰. En effet, la fascination de Valéry pour Mallarmé revêt des airs de religiosité : Mallarmé est *au-dessus*, c'est un chercheur de perfection, il pratique une ascèse dont peu sont capables, il est une sorte de père des poètes dont Valéry fût le plus fidèle disciple²⁰¹. Premier moule pour un M. Teste, et modèle pour une vie, Mallarmé sera pour Valéry le premier cas d'école pour ses études sur la mécanique de l'écriture et sur l'alchimie de la création, desquels il tentait d'extraire un système²⁰². Le profil mallarméen instaurera donc chez Valéry une esthétique dont notre auteur ne se défera jamais.

198 « J'essayais de me représenter les chemins et les travaux de la pensée de leur auteur. »

199 P. Valéry, *Variété, Stéphane Mallarmé*, ŒI – 637.

200 L'expression est empruntée à Denise Barrère – voir son article *Paul Valéry un mystique sans dieu ?*, Revue Question N°18, Mai-Juin 1977 — qu'elle reprend elle-même directement à Valéry, dans la *Lettre de Madame Emilie Teste* :

« Alors j'ai dit à M. l'abbé que mon mari me faisait penser à un mystique sans Dieu...

— « Quelle lueur ! (...) Mystique sans Dieu !... Lumineux non-sens!... Voilà qui est bientôt dit!... Fausse clarté... Un mystique sans Dieu, madame, mais il n'est point de mouvement concevable qui n'ait sa direction et son sens, et qui n'aille enfin quelque part ! ... Mystique sans Dieu!... Pourquoi pas un Hippogriffe, un Centaure ! »

201 Valéry, originellement sur l'invitation de Pierre Louÿs, se rendait très assidument aux « mardis » de la rue de Rome.

202 P. Valéry, « Je conclusais à un système intérieur chez Mallarmé. »

Chez le poète, il loue « l'auteur difficile », qui « introduit dans l'art l'obligation de l'effort intellectuel »²⁰³, le « travail sévère ». Cette apologie du difficile se place tout à fait dans l'esthétique des « gênes exquises ». Aussi il évoque la première lecture que Mallarmé lui fit de son *Coup de Dés* : « Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles. » C'est le fantasme de Valéry et de ses pères qui n'en est plus un : Stéphane Mallarmé — et c'est là le véritable gain de ces « gênes exquises » — a fait d'une pensée une chose visible. Cette figuration de l'âme du poète est le véritable Graal valéryen. D'ailleurs, toute la poétique de Valéry tend à considérer au mieux — tant dans son ensemble hermétique au profane qu'en considérant chaque détail de la comédie de l'entremêlement des étapes du processus de création — ce qui permet un tel prodige, finalité idéale — véritable victoire — du travail de l'artiste pour Valéry. Ainsi, de part l'admiration que porte Valéry à Mallarmé, l'on comprend mieux la genèse de la poétique valéryenne, les colonnes de son architecture future, et le ton des inquiétudes à venir quant à l'objet de la création.

Mallarmé, auteur parfait, exigeant, athlète de l'écriture, est aux yeux de Valéry un modèle de singularité de par la densité de sa pratique, et de par la certitude qu'il a de la définition de son objet : « Il réfléchit sur les conditions de son art avec une précision et une profondeur sans exemple dans les lettres. Sa *singularité* fut seulement de méditer sur ce que personne ne songe à méditer. Il ne consentait pas d'écrire sans savoir ce que c'est d'écrire, et ce que peut signifier cette étrange pratique. »²⁰⁴ La *singularité* dans ce passage semble faire écho à la notion d'authenticité, chère à Valéry²⁰⁵, mais aussi à la notion de sincérité²⁰⁶ ; le retranchement intime que nécessite la vie de poète, ainsi que les affres auxquels il doit faire face, sont preuves de sincérité, donc d'exactitude,

203 Le goût prononcé de Valéry pour l'effort, et la condamnation qu'il fait de ceux qui ne partageraient pas ce goût, se retrouve particulièrement dans son texte le *Bilan de l'Intelligence*.

204 P. Valéry, *Variété*, Stéphane Mallarmé, ŒI - 676.

205 « Dans les domaines de la création, qui sont aussi les domaines de l'orgueil, la nécessité de se distinguer est indivisible de l'existence même. » in P. Valéry, *Variété II, Situation de Baudelaire*, ŒI - 600.



Illustration 19: Eugène Delacroix, *La lutte de Jacob avec l'ange*, fresque (détail), 1861, Eglise St Sulpice, Paris.

de justesse : de vrai. La singularité est un quête : « je ne veux généralement pas voir les choses comme tout le monde » écrit-il à André Gide en 1899²⁰⁷. *Specis infina*²⁰⁸, voilà un label pour l'artiste valéryen.

Un mot enfin, à propos de Mallarmé, sur le caractère qualitatif qu'attend Valéry d'une œuvre d'art : « Certes que l'art ne s'achève pas sur une chose « bien faite », mais ne commence-t-il pas par cela ? »²⁰⁹ Valéry — à des heures où l'art (la peinture en particulier) prenait des chemins qu'il lui reprochera, ne fait-il pas ici office de *classique* ?²¹⁰ (Il a d'ailleurs, à propos de Baudelaire, rédigé un texte très explicite à propos des notions de *classicisme* et de *romantisme*²¹¹.) Cette attitude vis-à-vis de son temps — qui lui semble filer mal et trop vite²¹² — n'a-t-elle pas été dictée en partie par les figures de la grande Renaissance (Michel Ange, Léonard de Vinci...) qui se devaient d'être des sortes de démiurges, dans tous les cas de véritables héros dignes de récits

de sa formation de *sin-* (notion d'unité) et *crescere* (croître, dérivé de Cérès, divinité romaine des moissons). » In <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sincérité>

207 Cité par M. Philippon, *op. cit.*, p.89.

208 L'expression est empruntée à M.Philippon, qui l'emprunte lui-même à Stendhal.

209 P. Valéry, *Variété, Stéphane Mallarmé*, ŒI.

210 Mallarmé disait lui-même : « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre. » in J. Huret, Symbolistes et Décadents, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. Charpentier, 1891, p. 65.

211 « *Tout classicisme suppose un romantisme antérieur*. Tous les avantages que l'on attribue, toutes les objections que l'on fait à un art "classique" sont relatifs à cet axiome. *L'essence du classicisme est de venir après*. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. La *composition*, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels. La *pureté* est le résultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la *forme* n'est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d'expression. Le classique implique donc des actes volontaires et réfléchis qui modifient une production "naturelle", conformément à une conception *claire* et *rationnelle* de l'homme et de l'art. Mais, comme on le voit dans les sciences, nous ne pouvons faire oeuvre rationnelle et construire par ordre que moyennant un ensemble de conventions. L'art classique se reconnaît à l'existence, à la netteté, à l'absolutisme de ces *conventions*; qu'il s'agisse des trois unités, des préceptes prosodiques, des restrictions du vocabulaire, ces règles d'apparence arbitraire firent sa force et sa faiblesse. Peu comprises de nos jours et devenues difficiles à défendre, presque impossibles à observer, elles n'en procèdent pas moins d'une antique, subtile et profonde entente des conditions de la jouissance intellectuelle *sans mélange*. » in P. Valéry, *Variété II, Situation de Baudelaire*, ŒI - 604-605.

212 Sans pour autant avoir une attitude véritablement passéiste, l'on sent que Valéry estime que l'esprit dans l'occident entame au cours du XX^{ème} siècle une période de déchéance et de décrépitude, voir *Le Bilan de l'intelligence* : « Nous répondrons le plus souvent à ce qui nous frappe par des paroles dont nous ne sommes pas les véritables auteurs. Notre pensée - ou ce que nous prenons pour notre pensée - n'est alors qu'une simple réponse automatique. C'est pourquoi il faut difficilement se croire soi-même sur parole. Je veux dire que la parole qui nous vient à l'esprit, généralement n'est pas de nous. » Ou encore

Ce 11 mai. 1848

Mon cher cousin,

Depuis j'ai dû vous refuser, jugez de mon chagrin. Je suis dans un entrain de travail que je ne puis interrompre. Je travaille concurremment chez moi et à mon église : ce dernier travail, surtout celui du tracé de mon plafond pour lequel j'ai des hommes embrigadés, ne peut se quitter. Pour comble de malheur je me porte très bien, ce qui m'ôte la possibilité d'aller vous trouver sous prétexte de santé, si je n'y étais pas porté par tant de côtés comme vous n'en doutez pas. Je pourrais peut-être quitter à la fin du mois pour me reposer à la campagne : mais il faudrait que je vinsse tous les deux jours à Paris pour voir la besogne qu'on me fait. Ainsi le malheur est complet. Ne m'en voulez pas au point de ne pas me plaindre et excusez moi auprès de l'aimable société que vous avez près de vous en présentant de ma part mille hommages et regrets. J'ai chaînes sur chaînes. Ce mois prochain, mon vieux cousin de Strasbourg, le même qui a perdu il y a trois mois sa femme, ma cousine germaine que j'ai tant regrettée, se fera amener à Paris et il faudra bien s'occuper de lui.

Adieu, mon cher cousin. C'est vous au moins qui êtes en première ligne dans mon regret et à qui j'envoie mille assurances de mon affectueux dévouement.

Eug. Delacroix

à Paris

Je viens tous les deux jours pour voir la besogne qu'on me fait. Ainsi le malheur est complet. Ne m'en voulez pas au point de ne pas me plaindre et excusez moi auprès de l'aimable société que vous avez près de vous en présentant de ma part mille hommages et regrets. J'ai chaînes sur chaînes. Ce mois prochain, mon vieux cousin de Strasbourg, le même qui a perdu il y a trois mois sa femme, ma cousine germaine que j'ai tant regrettée, se fera amener à Paris et il faudra bien s'occuper de lui.

Adieu, mon cher cousin. C'est vous au moins qui êtes en première ligne dans mon regret et à qui j'envoie mille assurances de mon affectueux dévouement.

Eug. Delacroix

Ce 11 mai.

Mon cher cousin,

Je suis forcé de vous refuser, jugez de mon chagrin. Je suis dans un entrain de travail que je ne puis interrompre. Je travaille concurremment chez moi et à mon église : ce dernier travail, surtout celui du tracé de mon plafond pour lequel j'ai des hommes embrigadés, ne peut se quitter. Pour comble de malheur je me porte très bien, ce qui m'ôte la possibilité d'aller vous trouver sous prétexte de santé, si je n'y étais pas porté par tant de côtés comme vous n'en doutez pas. Je pourrais peut-être quitter à la fin du mois pour me reposer à la campagne : mais il faudrait que je vinsse tous les deux jours à Paris pour voir la besogne qu'on me fait. Ainsi le malheur est complet. Ne m'en voulez pas au point de ne pas me plaindre et excusez moi auprès de l'aimable société que vous avez près de vous en présentant de ma part mille hommages et regrets. J'ai chaînes sur chaînes. Ce mois prochain, mon vieux cousin de Strasbourg, le même qui a perdu il y a trois mois sa femme, ma cousine germaine que j'ai tant regrettée, se fera amener à Paris et il faudra bien s'occuper de lui.

Adieu, mon cher cousin. C'est vous au moins qui êtes en première ligne dans mon regret et à qui j'envoie mille assurances de mon affectueux dévouement. Eug. Delacroix

mythologiques. Le prix à payer pour cette rigueur, dans un monde moderne, est certainement, comme il est reproché à M. Teste, de se voir taxer de « monstre d'isolement et de connaissances singulières »²¹³.

« S'éloigner de l'arbitraire; se fermer à l'accidentel, à la politique, au désordre des événements, aux fluctuations de la mode ; essayer d'extraire de soi quelque ouvrage un peu plus exquis qu'on ne l'eût d'abord attendu ; se trouver la puissance de ne se satisfaire qu'au prix de très longs efforts et d'opposer une recherche passionnée de solutions généralement imperceptibles à l'entraînement et aux diversions même pathétiques venues de l'univers d'autrui. »

P. Valéry, Œ1 – 304.

Le peintre, dans l'isolement de sa peinture, connaît-il ces affres qui assaillent un M. Teste, un Valéry, un Mallarmé ? La peinture, art exigeant, *ars magna*, n'appelle-t-elle pas l'artiste à ce rigoureux retranchement, à cette ascèse valéryenne ? Voyons comment, chez un peintre un peu antérieur à Valéry, un peintre a mené ce beau combat, et avec quels outils il l'a mené.

Eugène Delacroix.

Eugène Delacroix (1798-1863) reçut officiellement en 1849 la charge de la décoration de la chapelle des Saints Anges de l'église Saint-Sulpice à Paris. Le sujet en sera le combat de Jacob avec l'Ange²¹⁴. Jacob lutte à mains nues ; les mains sont les armes du désarmé. Delacroix y passera 12 ans, y ruinant sa santé, et mourra deux années plus tard²¹⁵ après avoir vécu cette commande comme le combat ultime contre la difficulté de modeler la matière.

« L'épithète est dépréciée. L'inflation de la publicité a fait tomber à rien la puissance des adjectifs les plus forts. La louange et même l'injure sont dans la détresse; on doit se fatiguer à chercher de quoi glorifier ou insulter les gens! »

ou encore dans *La Crise de l'esprit* : « — Adieu, fantômes ! Le monde n'a plus besoin de vous. Ni de moi. Le monde, qui baptise du nom de progrès sa tendance à une précision fatale, cherche à unir aux bienfaits de la vie les avantages de la mort. Une certaine confusion règne encore, mais encore un peu de temps et tout s'éclaircira ; nous verrons enfin apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière. »

213 P. Valéry, *Monsieur Teste, Lettre de Madame Emilie Teste*, ŒII – 33-34.

214 Rembrandt avait déjà peint le sujet en 1659.

215 Voir l'essai *Le Testament de Delacroix* de Maurice Barrés.

Cette fresque reste dans l'histoire de l'art une des grandes illustrations de ce que nous nommerons vulgairement *la lutte pour la peinture*. Précédemment dans l'histoire, Michel Ange connu les mêmes abîmes avec la décoration du plafond de la Chapelle Sixtine. Artistes menant un combat véritable avec leur œuvre, ne pouvant qu'affronter leur tâche sans abdiquer, armés de leurs seuls mains... il semblerait qu'ils ressentirent au point d'orgue de la confrontation ces « gênes exquises » valéryennes. Le sujet, étonnement, s'accorde à chaque fois avec la situation du peintre, Delacroix est en charge de peindre la lutte de l'homme naturel avec l'homme surnaturel, Michel-Ange, lui, de représenter la Création. Le mimétisme de l'auteur avec son sujet a-t-il participé à pousser ces peintres dans de tels retranchements et à agir avec autant de sincérité ?

Sa correspondance nous informe sur sa relation à son ouvrage : « Il parle en 1855 d'un « travail très rude », qui finit par le rendre « malade », et par la suite, d'un « travail très fatigant », d'un « travail de galérien. » [...] De façon piquante, il ira jusqu'à qualifier plusieurs fois ce travail d'« infernal ». Et l'année même durant laquelle l'œuvre sera achevée, Delacroix s' imagine mourant à la tâche devant une œuvre inachevable. Il écrit en 1861 : « Finir demande un cœur d'acier (...). Je crois que j'y mourrai ; c'est dans ce moment où vous apparaît votre propre faiblesse, et combien ce que l'homme appelle un ouvrage fini ou complet contient de choses incomplètes et impossible à compléter ». ²¹⁶

Enfin, dans un extrait de son journal, à la date du 1 janvier 1861, toute la dimension valéryenne des « gênes exquises » est présente, le texte ouvrant sur une métaphore amoureuse qui n'aurait pas déplu à Valéry : « La peinture me harcèle et me tourmente de mille manières à la vérité, comme la maîtresse la plus exigeante ; depuis quatre mois, je fuis dès le petit jour, et je cours à ce travail enchanteur, comme aux pieds de la maîtresse la plus chérie ; ce qui me paraissait de loin facile à surmonter me présente d'horribles et incessantes difficultés. Mais d'où vient que ce combat éternel, au lieu de m'abattre, me relève, au lieu de me décourager, me console et remplit mes moments, quand je

216 JL. Chrétien, *op. cit.*, p. 17. JL. Chrétien cite dans ces pages Maurice Sérullaz, *Les peintures murales de Delacroix*, Paris, 1963, p. 151–163.

l'ai quitté ? Heureuse compensation de ce que les belles années ont emporté avec elles ; noble emploi de vieillesse qui m'assiègent déjà de mille côtés, mais qui me laissent pourtant encore la force de surmonter les douleurs du corps et les peines de l'âme. »²¹⁷

Mais qu'a donc gagné Eugène Delacroix dans une telle bataille ? Rappelons une des définitions du Beau par Paul Valéry : « La définition du Beau est facile : *il est ce qui désespère*. Mais il faut bénir ce genre de désespoir qui vous détrompe, vous éclaire, — et comme disait le vieil Horace de Corneille, — *qui vous secourt....* »²¹⁸

Nous ne savons si Valéry avait connaissance du fait de la Chapelle des Anges, néanmoins il en aurait été marqué... et Delacroix aurait acquis ses entrées au Panthéon valéryen. Outre la volonté de rendre réel l'indicible, de rendre visible la pensée et de séparer la forme de l'informe, qu'est ce qui motive l'artiste à lutter de la sorte, à mains nues ? L'aventure de l'esprit dans laquelle s'est lancée Valéry, et nous dirons même, de l'esprit créateur, paraît en effet se jouer *au bout des doigts*. La somme des moyens nous apparaît bien maigre au regard de l'immense tâche qu'ils ont à mener, mais est-ce bien ce défi qui motive ces hommes ? Ne tombons pas dans l'écueil qui affirmerait qu'à travail difficile s'adjoindrait *de facto* la qualité ; malgré tout, ce chemin n'est-il pas la route du possible à qui veut former ou modeler sa pensée ? Que se joue-t-il ici ?

3.2. Sortir du silence de l'âme par la main

Corps à corps

J.L. Chrétien, à propos « des mains silencieusement parlante des peintres » : « En répondant par un acte manuel de présence (dessiner, peindre, écrire, qui en grec sont le même mot *graphein*) aux actes de présence du corps,

217 E. Delacroix, *Journal*, Paris, éditions Corti, 2009.

218 P. Valéry, *Variété*, Stéphane Mallarmé, ŒI – 637.



Illustration 20: Le Caravage, *David avec la tête de Goliath*, 1610 - Huile sur bois, 125 x 101 cm, Galerie Borghèse, Rome.

en délivrant à la forme verbale ou plastique ce qui de l'esprit vient s'attester en eux, poésie et peinture ne nous procurent pas de nouveaux objets à considérer, mais une source neuve d'inquiétude. »²¹⁹ L'œuvre d'art – cette *musique silencieuse* – serait ainsi le chant de l'âme, à la fois chant de délivrance et « source neuve d'inquiétude ». Ce qui fait naître au monde ce contexte si éthéré (esprit, âme, chant, musique...) est bien la main qui *délivre la forme*, allant quasiment à son secours, en tant qu'organe de l'action par essence, premier et dernier outil ontologique. Chacun des actes que produit la main nous *parle*, peut-être est-ce parce qu'il génère du *sens*. Henri Focillon d'ailleurs s'en étonne : « Quel est ce privilège ? Pourquoi l'organe muet et aveugle nous parle-t-il avec tant de force persuasive ? »²²⁰ L'« acte manuel de présence » est le devoir de l'artiste, sa perpétuelle opération dans le réel, car « l'œuvre procède d'une volonté de l'esprit de se poser des problèmes et de les résoudre, de se donner des défis, de mettre à l'épreuve sa capacité de manœuvre. »²²¹ Le moyen (ou la ressource) de la volonté de l'esprit de l'artiste est donc la main.

« Que seul le corps témoigne de l'esprit, et sans fin nous en adresse des lettres de créance, ou d'apostasie et de reniement, cela suffit pour garantir le caractère inépuisable de ses manifestations, et pour nous tenir en éveil. Elles appellent la parole qui en recueille le sens pour s'y traduire et y reprendre souffle, incessamment. » Dans ce passage très valéryen de J.L. Chrétien, le mouvement de la volonté de l'esprit est très clair et tout à fait comparable à la quête de l'ataraxie d'un Valéry dans le « mouvement de soi à soi par le truchement du dehors ». Ce qui fait sens git en effet dans le sensitif du corps qui est lieu sans fin de la respiration de l'âme (inspirer/expirer), respiration où se loge la parole et sa révélation. La main, terminaison du corps et résidence de l'échange avec l'extérieur, est le seul levier qui actionne le mouvement de cette roue. En ce sens, la main n'est-elle pas le réel moteur de toute création ?

Lisons Claire Lahuerta : « Frapper et saisir le spectateur pour *l'articuler* à l'œuvre. (...) Du latin *articulus*, il est issu de Art, **are-*, « adapter », qui apparaît sous la forme de *artus*, « membre », mais aussi *ars*, *artis*, « manière »,

219 J.L. Chrétien, *op. cit.*, p. 9.

220 H. Focillon, *op. cit.* p. 102.

221 M. Philippon, *op. cit.*, p. 34.

« art » (artiste et artisan), et *arma*, « arme ». Ce seul mot art rassemble ainsi tous les moments de l'œuvre, toutes les occurrences de son articulation à son créateur comme à son spectateur. L'art est un moment « où la vision se fait geste (Merleau-Ponty in *L'Œil et l'esprit*) ».²²² La main qui touche le réel est non seulement le pivot de la rencontre de l'artiste avec le monde, mais aussi, la commande qui lui permet d'interférer sur le spectateur, ce public qu'il ne rencontre jamais physiquement, sauf par l'action passée de sa main, par laquelle il *touche* perpétuellement et pour l'éternité son public.

« Un artiste travaille à partir de ses manques (...) (*mancus* = privé de mains). » Or, c'est précisément par la touche, par l'impact qu'il se reconstruit, en agissant dans l'œuvre. « La main de l'artiste se dit *manus extrema*, la dernière main. »²²³ Dernière, car non sans donner le premier geste (celui de l'idée, de l'inspiration, de l'esquisse), elle assoit aussi le dernier, celui de la finalité de l'œuvre (qui lui donnera sa forme dernière), celui qui restera.

La main est donc capitale à l'œuvre. Avec sa perte, l'artiste — empêchant toute la dynamique de création — se condamnerait au silence de l'âme. Voyons comment, dans une proposition positive, la main — autant la thématique qu'elle en tant qu'outil — initie le dialogue intérieur de l'artiste par le biais de l'œuvre.

Le Caravage

« Les grands artistes ont prêté une attention extrême à l'étude de la main. Ils ont senti la vertu puissante, eux qui, mieux que les autres hommes, vivent par elles »²²⁴

Le Caravage (1571-1610), artiste licencieux de réputation sulfureuse, aux mœurs choquantes pour l'époque, bagarreur (il tua lors d'une rixe, et fut contraint à l'exil de Rome durant des années), dont on taxe la peinture de brutale, pornographique même, nous a livré une toile où la figure de la main

²²² C. Lahuerta, *Le saisissement à l'œuvre, La main en procès dans les arts plastiques*, op. cit., p. 276.

²²³ *Ibid.*, p.271.

²²⁴ H. Focillon, *Eloge de la main*, Paris, Quadrige, PUF, 1996, 1ère Ed. 1943, P. 10'. Cité par C. Lahuerta, *ibid.*, p.271.

revêt nombre des aspects précédemment évoqués : elle est à la fois la jointure de l'artiste à la toile, de l'esprit à son sujet, de soi à soi-même, et du tueur au tué : c'est *David avec la tête de Goliath* de 1610, année de sa propre mort ²²⁵. Caravage s'est représenté sous les traits de Goliath, comme pour s'achever dans l'œuvre, se sacrifier par sa propre main, et nous verrons comment. Cette toile est la dernière issue d'une étude portant sur trois toiles, (fait courant chez Le Caravage, il revint 5 fois sur la figure de Saint Jean Baptiste) datées respectivement de 1598-1599, 1606-1607 et 1610.

Claire Lahuerta en révèle l'articulation : « Un des traits les plus audacieux du Caravage est certainement de se mettre en scène dans ses représentations. De cette subtile implication, transmise par la main de Michel Ange, reste la virtuosité d'un étonnant double autoportrait, le plus tragique et le plus fameux peut-être, où il se dépeint tout à la fois décapitant et décapité. Dans cette scène, le jeune David tient eu bout d'un bras obstinément vainqueur la tête du géant Goliath, tignasse mêlée aux doigts crispés de l'adolescent. Dans un extraordinaire raccourci, le bras armé du poing, David tient à distance la tête de sa victime, l'éloignant de son propre corps (...). Paradoxe d'un phénomène d'attraction/répulsion entre le bourreau et sa victime, mais aussi entre l'artiste et son double (...). Paradoxe dont le nœud est la main (...). On voit donc que la main est, outre un symbole de violence, une figure de l'écart. »²²⁶

Dans cette scène, à la fois mise à distance et saisissement du soi, la main est la figure picturale et sémantique clé de la toile. La composition oriente le regard rien qu'à elle en ce qu'elle est l'écrin de la mort du peintre. Caravage victime et bourreau *se tient par la main*, avec autant de brutalité que de tendresse, de ce bras frêle de David luttant contre l'attraction terrestre à laquelle est soumise cette tête morte qui paraît lâcher son dernier souffle. L'autre main de David tient encore le sabre de la décapitation, en signe d'auto-portraitisation. En effet, Le Caravage peignait directement à même la toile, sans dessin préparatoire, avec un stylet semblable dans sa forme à l'épée de David (*de l'italien stiletto : petit poignard qui lui servait à tracer les lignes principales du*

225 *David avec la tête de Goliath* 1610, Huile sur bois, 125 x 101 cm, Galerie Borghèse, Rome.

226 C. Lahuerta, *op. cit.*, p.271.

tableau, les raccourcis en l'occurrence). Cet instrument d'exécution, et les traits du Caravage en Goliath, nous offrent donc un double auto-portait par la main. Le réel sujet de la toile en est la relation de l'artiste à sa main ; le peintre se décapite car « pour un crime on coupe la tête, supposée Cause première de l'acte »²²⁷, il demande ainsi à sa main d'accompagner sa pénitence. Mystique, il figure ce repentir que l'on interprétera par ce geste extrême, qu'il tient à bout de bras, par une main déterminée, victorieuse, et vive comme l'adolescence. La main — qui exécute l'œuvre et l'homme — se fait morale et salulaire dans une mécanique tout à fait valéryenne : « Je suis un « intérieur », et cet intérieur est arrivé à faire de son intérieur un extérieur. »²²⁸ ; elle est le lieu de passage de l'intérieur à l'extérieur, permet autant l'aveu de ses regrets intérieure et expiation extérieure de ses fautes. La main dorénavant tue autant qu'elle sauve.

Sotériologie de la main

Bien que Jean Brun ait une approche globalement apologétique qui ne peut pleinement être partagée par un Valéry, l'on gagne à mettre en regard certains aspects du rôle qu'ils octroient chacun autant à la main qu'à la tâche de l'homme. Chez chacun d'eux, l'homme — et l'artiste plus particulièrement, motivé qu'il est par sa nécessité propre²²⁹ — est dirigé par une tâche qui est de l'ordre de l'élévation de son être : « L'homme tente de dépasser sa condition d'existant d'être ontologiquement séparé. Brun étudie bon nombre de ces tentatives de dépassement et se consacre à l'analyse de l'échec des tentatives d'auto-dépassement de l'homme ».²³⁰ Pour sa part, Valéry, que Michel Philippon et Denise Barrère qualifient de « mystique sans Dieu »²³¹, s'agit dans une fascination du héros, les figures de Léonard de Vinci et de M. Teste en étant les plus vives représentantes, véritables chevaliers de la quête de l'esprit qui luttent

227 M. Philippon, *op. cit.*, p. 34.

228 P. Valéry, CII - 418.

229 « L'artiste vit dans l'intimité de son *arbitraire* et dans l'attente de sa *nécessité* », P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, CEI - 1309.

230 D. Moulin, *Jean Brun, une introduction à sa pensée*, in La revue Réformée (en ligne).

231 « Pour cet incroyant, pour ce mystique sans Dieu, être une *âme* signifie avoir une conscience de soi ordonnée à une *vocation* individuelle, avoir « un monologue et un destin ». (2-513) ». in M. Philippon, *op. cit.*, p.91. La première apparition de cette terminologie provient de la *Lettre de Emilie Teste*.

contre la grossièreté primitive. L'idée de dépassement de soi y est capitale à toute création. Lorsque l'un étudie « les échecs des tentatives de dépassement de l'homme », l'autre développe une théorie de l'esprit, une poétique de la victoire de l'homme sur l'informe. Pour Brun, l'homme souffre d'être « ontologiquement séparé », pour Valéry, il faut « séparer » la forme de l'informe, figurer l'indicible. Lorsque Brun affirme que « le travail est de transformer une erreur en vérité »²³², n'illustre-t-il pas les valeurs du *Faire* valéryen ? Souvenons-nous de M. Teste : « La douleur recherchait l'appareil qui eût changé la douleur en connaissance. [...] Dieu n'est pas loin. Il est ce qu'il y a de plus près. »²³³ Enfin, point d'orgue de leur rencontre, Brun de dire : « La main est enfin ce grâce à quoi le charnel s'ouvre sur l'intelligible. »²³⁴ et Valéry de chercher les fondements sensibles (sensitifs, charnels... : « Rien n'est plus profond que la peau » !) de l'intelligence : « Il faut tant d'années pour que les vérités que l'on s'est faites deviennent notre chair même. »²³⁵

Les deux hommes partagent la même fascination pour la main. Pourquoi ? Jean Brun affirme qu'« il faut définir la main comme le terme du déploiement de la volonté. »²³⁶, la formule aurait pu être de Valéry, peut-être aurait-il néanmoins remplacé « terme » par « condition de possibilité et achèvement »²³⁷. La main valéryenne, organe de la certitude positive, partage bien des qualités de celle de Brun. Ils s'accordent sur le fait que « finalement, la main de l'homme apparaît comme ayant vaincu tous les obstacles »²³⁸. La main permet à l'homme d'être plus que lui, de devenir plus humain qu'humain. Elle soulage sa volonté de déploiement et de progrès, mais cela suffit-il à ces deux esprits – on sait Valéry sceptique sur le progrès, scepticisme qu'il partage avec un Baudelaire par exemple — pour nourrir cette persévérance dans leur obstination de la main ? Pas seulement. La main permet (« *Ce qui empêche*

232 J. Brun, *op. cit.*, p.161.

233 P. Valéry, *Monsieur Teste, pour un portrait*, L'Imaginaire Gallimard, Paris, 1ère édition 1946, ré-édition de 2005, p.117.

234 J. Brun, *op. cit.*, p.166.

235 P. Valéry, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*.

236 J. Brun, *op. cit.*, p.99.

237 « L'homme ne peut, comme Dieu, avoir les pensées *tota simul* en acte ; mais il peut les avoir en puissance. »

238 J. Brun, *op. cit.*, p.160.

permet »), mais aussi, comme nous l'avons vu avec le David de Caravage, la main soigne, soulage, exulte. Et c'est un point fondamental. Lorsque Jean Brun n'a aucun mal à évoquer l'aspect salubre de la main, on sent un Valéry timide sur la terminologie. Valéry, cet incroyant, ne peut se laisser aller à formuler explicitement cet aspect de la main. La main en effet est le vecteur du déploiement de l'homme dans l'expression de sa tâche, dans l'affirmation de sa volonté et dans la concrétisation de son être au monde. Néanmoins, sceptique quant à un vocabulaire qui serait trop connoté (par exemple il n'utilise que très homéopathiquement le mot « création »), Valéry se garde — et cela est flagrant dans certains passages à caractère « mystique » de ses *Cahiers*, non sans compter l'écriture épiphanique d'*Eupalinos* — de toute connotation religieuse²³⁹. Pourtant, par exemple, au *Cahier* XX : « Essayer de sauver la Perfection — dans la naufrage qu'est le temps moderne. Sauver l'idée de Perfection — l'idée de durée, de *travail* aussi beau que l'ouvrage. »²⁴⁰ La majuscule à « Perfection » confère à la notion une valeur souveraine ; le mot « sauver » — expression première de la sotériologie — implique un sauveur, ici c'est de l'artiste dont il question, en un sens, de Valéry lui-même. L'on voit bien, qu'outre leurs usages lexicaux et terminologiques respectifs, Brun et Valéry s'accordent pour affirmer que la main représente le salut de l'homme. Elle est la permission du dépassement de soi, la condition d'accession à soi-même, instrument premier de la joie de la rencontre avec le réel et de son absurdité. Par la main, l'homme signe ses plus profonds aveux, et par la même se soigne.

Le Centaure guérit (*Kheiron*²⁴¹), soigne, car il sait se servir de ses mains. Ces mains dont use l'artiste ont donc aussi la vocation de soigner, l'Autre²⁴² ou bien soi-même ? Tout comme l'artiste, le Centaure atteint l'âme du

239 La notion de Foi par contre, elle, est récurante, surtout dans les *Cahiers* de jeunesse.

240 Cité par P. Signorile, *Paul Valéry, philosophe de l'art*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 1993, p. 212.

241 Le nom de Chiron est issu du grec ancien Χείρων / Kheirôn), dérivé du mot grec Kheir qui signifie main, il peut être mis en relation avec les Dactyles, (doigts), anciens maîtres de l'art de la métallurgie et des guérisons magiques dans la mythologie grecque. Cette racine étymologique évoque aussi l'habileté avec les mains, et pourrait être liée aux compétences de Chiron en chirurgie in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Chiron_\(mythologie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Chiron_(mythologie))

242 « Si nous suivons Francis Ponge, pour qui le créateur a pour tâche de réparer le monde [...] » in *La Main en procès dans les arts plastiques*, op. cit., p. 11.

spectateur sans le toucher, sans même un contact physique : « Les mains du Centaure sont maîtresses de souffle de la vie, elles ne touchent pas les corps à proprement parler, mais en atteignent l'âme (le centre, le noyau). »²⁴³ Mais, sans prendre en considération la position du public, si l'on ressert notre propos autour de l'artiste dans l'isolement de la table ou de l'atelier, la main n'a-t-elle pas véritablement un pouvoir de délivrance et de libération ? Elle a libéré l'homme de sa condition animale, elle a libéré le langage de l'indicible et séparé la forme de l'informe, elle concourt à amener l'idée juste en engageant le pas à l'intelligence... La main est salutaire pour l'homme et plus encore pour l'artiste. Lui dont la tâche impérieuse est d'ordonner la rencontre le l'idée et de la matière dans l'œuvre, n'a d'autre meilleure alliée que la main, qui permet selon Valéry, l'équilibre du sensitif. Sans la main, Gladiateur ne trouve la justesse.

Il faut comprendre le sens qu'aurait donné Valéry au salut s'il avait eu une inclination chrétienne ; dans ce passage très solennel de M. Philippon à la rubrique *Charme(s)* de son *Vocabulaire*, l'on sent bien l'idée de salut qui habite Valéry : « ...une conversion de tout l'être, une révélation, une sorte de miracle. Cette transcendance, cette sacralité n'est pas, comme on l'a cru longtemps, le fait d'un ciel qui descendrait sur terre, mais l'expérience d'une conscience qui se sent exhaussée. »²⁴⁴ En effet, ce miracle n'est pas le fruit d'une sorte de mystère incompréhensible, qui serait le don d'un quelconque Dieu, mais bien le fruit des recherches et expérimentations d'un esprit, d'une *conscience* plutôt, qui se sent exhaussée, c'est à dire élevée, qui aurait réussi le pari de la forme (poème, toile), c'est à dire le mariage — à l'image du mot de saint Jean, le Verbe-Chair²⁴⁵ — de l'artiste et du réel, par le fait de la main.

243 *La Main en procès dans les arts plastiques*, op. cit., p.12.

244 M. Philippon, op. cit., p. 20.

245 *Evangile de saint Jean* :

1 Au commencement était le Verbe et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu [...]

9 Le Verbe était la vraie lumière, qui, en venant dans le monde, illumine tout homme

10 Il était dans le monde, et le monde fut par lui, mais le monde ne l'a pas reconnu.

11 Il est venu chez les siens et les siens ne l'ont pas reçu.

[...]

14 Et le Verbe s'est fait chair et il a planté sa tente parmi nous, et nous avons vu sa gloire, la gloire qu'il tient de son Père comme Fils unique, plein de grâce et de vérité.

Evangile selon saint Jean, 1 à 14.



Illustration 21: Jackson Pollock, *The Flame*, c. 1934 - 38, huile sur toile, monté sur panneau isorel dur, 51,1 x 76,2 cm, MOMA, New York.

La main, dans son salut, c'est à dire sa délivrance et sa libération, permet la vocation de l'artiste.

3.3. La création pure

Peinture pure : Jackson Pollock

Dans l'introduction de *Mon Faust*, titrée « Au lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté », Valéry nous livre : « Mais rien ne démontre plus sûrement la puissance d'un créateur que l'infidélité ou l'insoumission de sa créature. Plus il l'a faite vivante, plus il l'a faite libre. Même sa rébellion exalte son auteur : Dieu le sait... »²⁴⁶ Mettons cette réflexion en regard de notre préoccupation de la main chez l'artiste et l'on pense immédiatement à la peinture de Jackson Pollock.

Dans son texte issu de *La main en procès dans les arts plastiques*, Miguel Egana nous rappelle le sens premier (déf. Du Petit Robert) de *manipuler* : « Manier avec soin en vue d'expériences scientifiques ou techniques »²⁴⁷. On (l'action de la main) transforme donc la « chose » en « objet », mais si l'on considère, à son invitation, un second sens à manipuler « Exercer une domination (politique) sur (une groupe, un individu) », nous comprenons que ce n'est plus la « chose » qui devient « objet », mais le « sujet ». Nous avons donc là deux options possibles pour l'artiste du XXème siècle, dans l'acte de manipuler, donc de se désigner des esclaves :

- Soit l'esclave de l'artiste sera la « main »,
- Soit l'esclave de l'artiste sera le sujet « influencé » (le public).

Arrêtons la première proposition, la main esclave de l'artiste, condition de possibilité de l'œuvre de facture *classique* (considérée ici « peinte »). Dans ce cas, l'artiste se retrouve à « nier l'Histoire en revendiquant et sur-valorisant

²⁴⁶ P. Valéry, *Mon Faust*.

²⁴⁷ M.Egana, *Au-delà de la main, manipuler* in *La main en procès dans les arts plastiques*, op. cit., p.165



Illustration 22: Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 1942, huile sur toile, 101,6 x 142,2 cm, MOMA, New York.

la *main perdue* comme métaphore nostalgique d'une relation au réel perçue comme seule authentique (tradition romantique expressionniste de la *touche*, de la *patte*, etc..., »²⁴⁸. L'on retrouve la position d'un Valéry qui renie le mouvement de son temps, qui valorise la main à l'extrême, et qui est en recherche permanente d'authenticité. Jackson Pollock (1912-1956) – maître et créateur du dripping (action favorisée de la main : le pinceau ne touchant plus la toile, la main est libérée de cette dernière contingence de la peinture) – laisse à sa main la guise de son insoumission et trouve l'exaltation de son art, toute sa puissance créatrice dans une poétique tout à fait valéryenne. C'est l'insoumission de la main au maître qui fait jaillir l'œuvre, la volonté du créateur qui s'incarne objectivement à travers l'infidélité même de sa propre main-esclave. En ce sens Pollock est un classique, un possible représentant du fantasme Centaure de Valéry.

Voyons comment sous un éclairage poétique, ce dripping est apparu chez Pollock. Plusieurs récits et théories affirment que c'est lors d'un moment de latence, alors que Pollock observait son travail longuement, comme il en avait l'habitude, oscillant entre sommeil et éveil, qu'il aperçut à ses pieds le résultat du jeu du trop plein de peinture s'étant échappé du pinceau sur la toile, en des linéaments plus ou moins graphiques. Certains y voient la naissance de l'art de Pollock, anti-forme, anti-format, expression pure. Soyons objectifs — et c'est un point de vue qui fut maintes fois évoqué : tous les sols de tous les ateliers depuis la peinture de chevalet ressemblent à des « Pollock » — les peintres ont donc de tout temps eu ce motif sous les yeux, particulièrement les expressionnistes en effet puisqu'ils chargeaient leurs pinceaux peut-être plus que les autres. Les premiers abstraits européens, dans une période antérieure au travail de Pollock, eurent donc aussi connaissance de ces motifs, mais ils n'en firent rien. Pourquoi Pollock s'y est-il attardé ?

Cet événement de la naissance du motif sous les yeux de Pollock nous fait penser au « premier vers donné par les Dieux » de Valéry. Pollock, dans une attitude de travail reçoit ce cadeau des muses ; s'il n'avait été en écho à ses réflexions de peintres, ce motif sur le sol n'aurait été qu'une tache. Mais

²⁴⁸ *Ibid.* p. 166.



Illustration 23: Jackson Pollock, Number 5, 1948, collection privée.

regardons de près son travail antérieur. « The Flame » de 1934-1938 est une toile qui précède de 10 ans le dripping. Même palette (noirs, rouges, jaunes rehaussés de blanc), même éclatement du motif dans l'espace de la toile, même figuration qui tend à l'abstraction que dans « Number 5 » de 1948. Dans « Stenographic Figure » de 1942, deux ans avant « Number 5 », la palette est identique, mais sur un fond bleu, la figure s'est faite plus reconnaissable mais est tout autant éclatée. Par contre, au-dessus de la figure, sont clairsemés des traits qui ne participent pas à la forme, d'aspect hiéroglyphiques pour certains, et qui semblent évoluer dans une autre dimension que celle du tableau *premier*. Comment ces traits se sont-ils imposés ? L'on sent qu'ici Pollock est en recherche, la justification de ces traits n'est pas assez affirmée. Quels sont les éléments qui relèvent ici de la « filiation poétique » d'un Richard Conte. Pollock qui travaillait à l'intuition, n'a-t-il pas très tôt *laissé sa main faire* ? La main n'a-t-elle pas cherché à *faire venir* ces formes, n'a-t-elle pas engagé le pas au dripping tout au long de la production figurative de Pollock — comme si elle avait sans cesse toqué à la porte du peintre — pour venir s'affirmer à Pollock dans une épiphanie où il sut saisir le Kairos²⁴⁹. Le reste sera du *Faire œuvre*.

Pollock, chorégraphe de la transcription graphique du mouvement, qui par la main, dans l'immédiateté de sa danse, laisse une trace par le biais de la ligne, ne décrit *rien* si ce n'est le dernier héritage de la main attestant du mouvement du corps. Si l'on considère que le corps entretient une mémoire du geste (cf. M. Guérin), la main d'un Pollock, testament du travail du danseur ou de l'écuyer qui n'existait, avant Pollock, que dans la représentation momentanée (Scène / Théâtre équestre) – est un legs des plus précieux, l'incarnation du *conubium* de M. Guérin, la solution au Faust de Valéry. Nous jouxtons le Verbe-Chair de saint Jean : la Peinture-Chair. Les toiles de Jackson Pollock n'étant que des icônes attestant de ce prodige, comme aurait pu le dire Valéry, la véritable œuvre de Jackson Pollock est le déroulé de son travail.

249 « Le Kairos est le temps de l'occasion opportune. Il qualifie un moment, en mathématiques on pourrait dire un point d'inflexion, comme en physique un moment de rupture dans un sens ou dans un autre à partir d'un barycentre par nature toujours en mouvement. » in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Kairos>

L'œuvre, la toile n'est alors que la scène du drame du peintre où toute la poétique valéryenne se joue et peut s'observer : volonté, maîtrise, répétition, éducation...²⁵⁰ Pollock est une illustration parfaite des enjeux de la main qu'intuitionnait Valéry : elle engage l'œuvre, la forme et l'achève, dans une alchimie dont la recette reste secrète, mais dont les ingrédients seraient *esprit, matière, forme, action...*

Expression pure

Dans *Eupalinos ou l'Architecte*, Socrate retrouve Phèdre au royaume des morts. Ils entament un dialogue sur la beauté par l'évocation du travail de l'architecte Eupalinos, bâtisseur emblématique et fictif du temple d'Artémis. Ce dialogue à caractère épiphanique vante les mérites de l'architecture et de la musique en ce qu'ils « enferment l'homme dans l'homme » (au sens où ces arts enveloppent d'eux-même l'homme intégralement). Eupalinos est loué pour la perfection de son savoir-faire. Lorsque Phèdre évoque ses façons, Socrate rétorque : « C'est la manière même de Dieu. » (c'est à dire qu'Eupalinos emprunte la façon de création de Dieu), ce à quoi Phèdre répond : « Ses discours et leurs actes (*ceux des ouvriers d'Eupalinos, R.S.*) s'ajustaient si heureusement qu'on eût dit que ces hommes n'étaient que ses membres. » L'on retrouve ici la position d'un artiste dirigeant ses membres ouvriers, (au nombre desquels se trouve sa propre main), comme à plusieurs reprises dans l'œuvre de Valéry. La finalité de ce dialogue semble être le *quid* de la naissance de la beauté par l'action de l'homme. Socrate y avoue ses regrets de n'avoir été architecte plutôt que philosophe, car il sent que ce n'est pas dans les paroles, mais « dans les actes [...] que nous devons trouver le sentiment le plus immédiat de la présence du divin ». L'argument de ce regret commence à poindre au début du dialogue, par exemple dans les répliques suivantes :

« PHÈDRE

Leur objet te paraissait-il plus ou moins digne de recherche et d'amour que le tien même ?

SOCRATE

250 D'ailleurs : Action painting – peinture de l'action, peinture de l'acte, du *Faire*.

Il ne s'agit pas de leur objet. Je ne puis penser qu'il existe plusieurs Souverain Bien. Mais, ce qui m'est obscur, et difficile à entendre, c'est que des hommes aussi purs, quant à l'intelligence, aient eu besoin des formes sensibles et des grâces corporelles pour atteindre leur état le plus élevé.

PHÈDRE

Un jour, cher Socrate, je parlais de ces mêmes choses à mon ami Eupalinos.

— Phèdre, me disait-il, plus je médite sur mon art, plus je l'exerce ; plus je pense et agis, plus je souffre et me réjouis en architecte ; — et plus je me ressens moi-même, avec une volupté et une clarté toujours plus certaines.

Je m'égare dans mes longues attentes ; je me retrouve par la surprise que je me cause ; et au moyen de ces degrés successifs de mon silence, je m'avance dans ma propre édification ; et je m'approche d'une si exacte correspondance entre mes vœux et mes puissances, qu'il me semble d'avoir fait de l'existence qui me fut donnée, une sorte d'ouvrage humain.

A force de construire, me fit-il en souriant, je crois bien que je me suis construit moi-même. »

Ce passage est très explicite quant à la position de Valéry sur la philosophie, et la quête de la vérité par l'esprit. En effet, homme de contradiction, il s'est voué à la grande aventure de l'esprit mais rejette l'idée de l'esprit seul. C'est par l'agir à travers le corps — le *Faire* — que l'homme agissant trouve la clarté de son sujet, aboutissement de son ambition poétique. Socrate s'étonne que des « hommes aussi purs » aient eu recours au sensible pour s'élever (il est bien question ici de l'élévation dans le sens du dépassement de soi, de sa condition, et de l'élévation de l'âme). On sent bien que c'est dans cette mécanique seule que l'homme peut trouver « une si exacte correspondance entre mes (*ses*) vœux et mes (*ses*) puissances. » : le Graal valéryen. Encore, ce n'est pas l'ouvrage physique qui importe, la véritable œuvre est bien l'édification de soi-même. Toute la position idéale de la poétique valéryenne semble être posée ici en ces quelques lignes.

Mais il manque encore la notion de mariage, de *conubium* entre l'idée et la forme. Elle ne tarde à arriver, quelques pages plus loin, et Socrate de s'exclamer des mots de Phèdre ainsi : « Quelle prière sans exemple ! ». Citons :

« Mon intelligence mieux inspirée ne cessera, cher corps, de vous appeler à soi désormais ; ni vous, je l'espère, de la fournir de vos présences, de vos instances, de vos attaches locales. Car nous trouvâmes enfin, vous et moi, le moyen de nous joindre, et le nœud indissoluble de nos différences : c'est une œuvre qui soit fille de nous. [...] Vous viviez, je rêvais. Mes vastes rêveries aboutissaient à une impuissance illimitée. »

Voilà la condamnation de l'esprit seul, il rêve et n'est qu'impuissance (car illusion immatérielle, in-sensible) alors que le corps vit. L'homme qui crée, s'il cherche l'élévation, n'a d'autre voix que l'œuvre « fille » du corps et de l'esprit. La seule liaison de cette ligature ténue étant la main. L'expression pure est ainsi entendue par Valéry, c'est là son plus grand legs à l'esthétique — une esthétique du *Faire* et de l'action — et sa méthode à qui tenterait l'aventure de l'expression et de la forme.

Mais Valéry n'était pas soucieux que d'élévation, sa recherche de l'équilibre sensible — de l'ataraxie — le faisait aussi craindre les venins qui pourraient mettre cette fragile mesure à mal (d'où l'obsession de la gymnastique, de l'entraînement, de l'exercice comme parades possibles à un éventuel et malheureux déséquilibre) et empêcher ainsi l'action poétique. Quels pourraient-être ces venins ? Il faut aller dans le dialogue de *L'Âme et la Danse*, où l'on retrouve Phèdre et Socrate, pour les voir percer :

« SOCRATE

[...]ou quelque corps exactement antidote, pour ce mal d'entre les maux, ce poison des poisons, ce venin opposé à toute nature?...

PHÈDRE

Quel venin ?

SOCRATE

... Qui se nomme : *l'ennui de vivre* ! [...] Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement. »

Cet « ennui absolu » qui naît d'une trop grande attention critique, d'une trop grande volonté seule est « le mal d'entre les maux ». C'est le gel de l'action

poétique, la mécanique de création qui s'écrase à plat sur la « vie nue ». Socrate, le sage, révèle l'antidote :

« SOCRATE

Tu ne vois donc pas, Éryximaque, que parmi toutes les ivresses, la plus noble, et la plus ennemie du grand ennui, est l'ivresse due à des actes ? Nos actes et singulièrement ceux de nos actes qui mettent notre corps en branle, peuvent nous faire entrer dans un état étrange et admirable. »

L'agir comme médecine valéryenne et somme de son apologie du *Faire*. Mais « Que de choses faut-il ignorer pour agir ! »²⁵¹ nous rappelle-t-il, comme dernière mise en garde d'applications trop scolaires de sa méthode, comme dernier sursaut d'une volonté trop volontaire de cet esprit qui cherche des certitudes dans les incertitudes. Parce qu'il ne convient pas pour l'auteur de simplement créer des métaphores de la pensée, mais bien de lui donner une forme extérieure sensible et propre, qui participe de *la vie de l'esprit* en ce qu'elle nécessite le corps sensitif et sensible pour être et se déployer ; la mécanique de sa tâche résiste à notre entendement encore peut-être trop étroit pour considérer pleinement ce que l'artiste réellement fait de ses mains.

251 P. Valéry, *Tel quel*, CEII – 503.

Conclusion : Main perdue et désœuvrement ?

79

« Nous ne savons plus féconder l'ennui. »
Paul Valéry, *Le Bilan de l'intelligence*, 1935²⁵².

Il se sent, chez Valéry, une critique à l'égard du monde qui glisse vers une modernité qui ne se maîtrise pas elle-même. Ses vues sur l'état de l'Europe dans les années 30 sont connues et sont autant d'anticipations au regard de l'histoire, le monde de l'éducation invoque ses textes de 1930-1945²⁵³ sur les mises en garde de la dérive de l'éducation pour en appeler le bon sens²⁵⁴. La publication récente du *Bilan de l'Intelligence*, une conférence donnée à l'université des Annales en 1935 éditée aux éditions Allia, et du recueil compilé *Regards sur le monde actuel* en Folio Poche en font une sorte de chef de fil de la mise en garde contre le progrès aveugle et la fuite de l'esprit. Était-ce là son meilleur apport à la pensée actuelle ? Beaucoup de textes post 1930 attestent de ce que certains nommeront grand classicisme, d'autres archaïsme, c'est à dire un affolement de l'état du monde avançant. Déjà en 1919, sa *Crise de l'Esprit* — constat post-première guerre mondiale — avait de quoi « inquiéter ».

Cette position se définit sur différents points, qu'il est intéressant notifier pour notre propos :

— Négligence du passé :

« Nous ne regardons plus le passé comme un fils regarde un père,
duquel il peut apprendre quelque chose,
mais comme un homme fait regarde un enfant. »
Paul Valéry, *Le Bilan de l'intelligence*, 1935²⁵⁵.

252 CEI – 1058-1083.

253 « Tout l'avenir de l'intelligence dépend de l'éducation, ou plutôt des enseignements de tout genre que reçoivent les esprits. » in P. Valéry, *Le Bilan de l'intelligence*.

254 « Bon sens », expression que Valéry exérait.

255 CEI – 1058-1083.

– Indifférence à la postérité :

« Enfin, si l'on était poète, artiste, écrivain, philosophe, on visait les générations même lointaines, on songeait à la postérité jusqu'à la prolonger si loin dans la perspective qu'elle en devenait immortalité. Il en résultait les plus grandes conséquences pour les œuvres : on faisait des choses durables... C'est dire que la considération de la forme et de la matière des œuvres l'emportait sur toute autre. (...) On savait, au contraire, que le plus beau génie ne peut saisir et fixer définitivement, au regard des siècles, ce qui lui vient des dieux, que s'il est en possession des moyens de composer, de maîtriser même ses trouvailles en un système pur et comme incorruptible. »

Paul Valéry, *Pensée et art français*, 1939.

– Négligence de la *valeur esprit* :

« Nous sommes aujourd'hui en présence d'une véritable et gigantesque transmutation de valeurs (pour employer l'expression excellente de Nietzsche), et en intitulant cette conférence « Liberté de l'Esprit », j'ai fait simplement allusion à une de ces valeurs essentielles qui semblent à présent subir le sort des valeurs matérielles. (...)

Toutes ces valeurs qui montent et qui baissent constituent le grand marché des affaires humaines.

Parmi elles, la malheureuse valeur esprit ne cesse guère de baisser. »

Paul Valéry, *Liberté de l'esprit*, 1939.

– Incitation à la facilité :

« Aujourd'hui, les choses vont très vite, les réputations se créent rapidement et s'évanouissent de même.

Rien ne se fait de stable, car rien ne se fait pour le stable.

Comment voulez-vous que l'artiste ne sente pas sous les apparences de la diffusion de l'art, de son enseignement généralisé, toute la futilité de l'époque, la confusion des valeurs qui s'y produit, toute la facilité qu'elle favorise ? »

Paul Valéry, *Liberté de l'esprit*, 1939.

Paul Valéry finit même, dans la conférence alarmiste *Liberté de l'esprit* de 1939, par formuler ce vœu :



Illustration 24: Dessin en couleur, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris.

« Je voudrais, si vous me permettez d'exprimer un vœu, que la France, quoique en proie à de toutes autres préoccupations, se fasse le conservatoire, le temple où l'on conserve les traditions de la plus haute et de la plus fine culture, celle du véritable grand art, celle qui se marque par la pureté de la forme et la rigueur de la pensée ; qu'elle accueille aussi et conserve tout ce qui se fait de plus haut et de plus libre dans la production des idées : c'est là ce que je souhaite à mon pays ! »

Bien que notre propos ne se situe pas strictement ici, cette réflexion peut-être poursuivie grâce à « Paul Valéry – Un regard sur l'histoire », ouvrage collectif sous la direction de Robert Pickering.²⁵⁶

Mais qu'en est-il de la production artistique dans un tel climat ? Les préceptes valéryens ont-ils encore cours dans cette sorte de nouveau monde ? Et comment jauger leur universalité ? Lui qui avait posé la main entre la connaissance et l'esprit, pour lequel la discipline est maniement, et la sensibilité se joue dans la seule échappée que permet la main à l'*être-du-dedans*, est-il entendu par l'art qui se *fait* après lui ?

Voyons dans un premier temps si ses prophéties s'accomplissent. Le *sensibilité* a-t-elle été atteinte par ce nouveau monde ? La main y peut-elle encore tenir son rôle ?

L'art et son temps : manuel / mécanique / technologique : Changement de perception / changement de production

La grande transformation qui eut lieu dans les années valéryennes, est la mécanisation des systèmes de production. Valéry a vu l'avènement de la mécanique, qui permit déjà la reproduction en masse d'images. Suivant le fil de la gravure et de l'imprimerie, des systèmes mécaniques de reproduction virent le jour. On peut penser que le grand reproche d'un Valéry à propos de la duplication de l'art est la « déchéance de l'aura » que théorise Walter Benjamin

256 Paul Valéry : "Regards" sur l'Histoire, Études réunies par Robert Pickering avec la collaboration éditoriale de Micheline Hontebeyrie. Actes du colloque international, CELIS, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, mai 2004, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2008.

en 1936 dans son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*.

Walter Benjamin, qui a étudié non pas les processus de création propres aux auteurs mais les systèmes de production de masse, explique à propos des lithographies : « Pour la première fois dans les procédés reproductifs de l'image, la main se trouvait libérée des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais incombaient à l'œil seul. Et comme l'œil perçoit plus rapidement que ne peut dessiner la main, le procédé de reproduction de l'image se trouva accéléré à tel point qu'il put aller de pair avec la parole. »²⁵⁷ L'on sait le bond immense qu'a fait, à l'ère des technologies numériques, la vitesse de reproduction de l'image, qui n'est pour la plupart aujourd'hui que très rarement imprimée. Cela eut paru à nos hommes absolument vertigineux. Reste-t-on néanmoins dans la même sphère logique ? Essayons : il est trois points qui intéressent notre travail dans ce texte :

- Point A : la main se trouve « libérée des obligations artistiques les plus importantes »
- Point B : « l'œil perçoit plus rapidement que la main ne peut dessiner »
- Point C : « la vitesse de reproduction de l'image se trouva accélérée à tel point qu'il put aller de pair avec la parole »

Nous allons voir comment, point par point, ce phénomène a engagé la perte de la main dans la création.

Le point A a dégagé la main de ses obligations puisqu'elle n'est plus nécessaire à la production artistique qui s'est trouvée d'autres moyens. Deux incidences et une cause :

Cause : Au regard de l'exigence à laquelle doit faire face un Valéry dans ses considérations sur la main, il est normal qu'une époque qui incite à la facilité et qui méprise la postérité se soustrait à la discipline, la rigueur, l'éducation forcenée et surtout aux « gênes exquises » dont elle ne ressent plus les saveurs.

²⁵⁷ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

Incidences : La contribution de la main, sa *charge*, étudiée dans les parties II et III de ce travail n'existe plus, puisque la main s'est « libérée de ses obligations ». Pourtant l'on sait les apports qu'elles fournissent à l'œuvre autant qu'à l'artiste, elles sont capitales pour un Valéry, et ce sont les « plus importantes » pour un Benjamin. Autre incidence, si la main s'est libérée, elle qui libéra l'artiste de sa condition (partie III), où se trouve-t-elle ? Ne s'ennuierait-elle pas ? Et l'œil ne se languirait-il pas de ses *manières*, puisque comme nous l'avons vu, la main lui offre la seule possibilité de vivre sa vocation dans la mécanique de l'esprit ?

Le point B relate un phénomène qui a toujours existé et qui ne posa jamais de problème. Nous estimerons vulgairement que la nature est bien faite. Néanmoins, dans ces nouveaux schèmes de l'existence de l'œuvre, cela appelle une prédominance de l'œil comme sens capital artistique. L'œil ne pouvant produire, voyons comment Benjamin évoque le retour de *la main dans l'œil* : « Les tâches qui, au tournant de l'histoire, ont été imposées à la perception humaine ne sauraient guère être résolues par la simple optique, c'est-à-dire la contemplation. Elles ne sont que progressivement surmontées par habitude d'une optique approximativement tactile. »²⁵⁸ Que l'œil s'attribue des fonctions de la main certes, mais il n'aura jamais son pouvoir, celui de *générer*. L'on peut envisager un essoufflement rapide de l'organe...

Le point C pose l'art lent, celui de la main qui produit des images, sur le même plan que la parole, au niveau de la vitesse de reproduction. C'est donc une dénaturation profonde, une mise *a-topos*. Le fait visuel arrive vite (donc devra *in fine* être produit vite aussi...), se voit vite, se pense vite, et ne dure pas (...car il s'essoufflera vite.) Si l'on repense à Valéry qui avait élaboré une gradation des idées — celles pour « parler » et celles à « écrire » — qui naissaient toutes dans la lenteur de l'aube et étaient passées au crible de l'esprit œuvrant un crayon à la main, nous entendons là un écart titanesque qui met l'entendement valéryen à mal.

La mise en perspective des trois points atteste bien de « la déchéance de

258 *Ibid.*



Illustration 25: *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*, 1960, Centre Pompidou, Paris.

l'aura » de l'œuvre. L'œuvre n'a plus la main et n'est plus unique. La différence chère Valéry est aujourd'hui un défaut plus qu'un charme. Les manières quittent l'œuvre et les factures s'homogénéisent. C'est donc la transformation des moyens de production en série qui ont généré la transformation des médiums de perception, au mépris de l'authenticité de l'œuvre, et qui par effet de retour, ont modifié le processus de création personnel de l'artiste, en particulier par l'abandon de la main, qui n'est plus *bonne à tout faire*.

Nous ne sommes plus dans un art de valeurs qui se pensaient éternelles, c'est un au revoir de loin à la Grèce et un nouveau salut pour les yeux. Benjamin dit que « La masse se regarde elle-même dans ses propres yeux »²⁵⁹ et donne l'impression d'un circuit fermé qui ne connaît plus d'échappée belle. La singularité de l'aura se sera tue au nom de l'accessibilité pour la masse, le mot d'ordre : « standardiser l'unique. »

L'artiste de ce nouveau monde que voyait poindre Valéry dans la crainte écope-t-il véritablement d'un tel état des lieux ? L'aliénation de l'humanité par elle-même a-t-elle lieu, et, comme le pronostiquait Benjamin, la « politisation » de l'art a-t-elle été la seule réponse ?²⁶⁰

L'art de l'après-main ? Un peintre sans sa main.

La main libérée des obligations de l'art, quelles voies pour l'artiste ? Il semble, dans sa pratique, cependant encore contraint à la *manipulation*. L'esprit ne languirait-il pas de la main ? Et inversement ?

Yves Klein (1928-1962) sans utiliser ses mains (« Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains ») manipule (*mani pulite*), nous allons voir comment. C'est une attitude classique à deux niveaux : un maître du

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ « Fiat ars, pereat mundus, dit la théorie totalitaire de l'état qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique de tout premier ordre. Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art. »



Yves Klein les mains sales.

XVII^{ème} oeuvrait, par le biais de l'aisance de son geste au bout du pinceau, et parfois le biais de ses assistants, il oeuvrait sans toucher ni l'instrument, ni la toile, il conservait néanmoins sa manière, chose que nous allons le voir, Klein conserve aussi. Par contre, c'est une position résolument moderne, dans le sens où il manipule aussi son audience, lui montrant en action la peinture de l'après-main, donc de l'après-peinture qui continue de faire de la peinture.

Klein peint avec le corps des femmes, qu'il appelle « corps-pinceaux ». La méthode n'est pas si différente que dans la peinture *classique* : l'artiste utilise un intermédiaire entre lui et la toile (est-il véritablement nécessaire que ce soit un pinceau de bois et de poils ?) qu'il manipule par sa volonté pour arriver à ses fins. La différence majeure est que Klein ne touche absolument pas son pinceau, il n'y a donc pas geste (alors que l'assistant du maître classique apprenait et reconstituait son geste). Néanmoins, voyons comment il y a manipulation. Klein instrumentalise le corps de l'autre, il l'ordonne, en fait un *objet* de manière affirmée et volontaire. C'est le corps de l'autre (un inconnu) qui laisse la trace, qui *fait* la souillure (Klein se présentait lors des *Anthropométries* en costume et gants blancs). Klein n'aura touché à rien, sinon à notre âme, et revendique ainsi la position la plus haute et la plus moderne du statut de l'artiste, tel un Vélasquez qui lui aussi, dans les *Ménines*, manipule notre esprit.

« Il ne fallait pas que les mains s'imprimassent, cela aurait donné un humanisme choquant aux compositions que je cherchais... »

Yves Klein.

Le corps-pinceau et le public sont ainsi ses esclaves, car sous l'autorité de la volonté maîtresse de l'artiste. Mais, en n'ayant pas à *faire* avec la main directement, Klein n'a-t-il pas perdu la *manière de faire* ? Non, car il est reconnaissable en un clin d'œil, son *éthos*, sa *sensibilité* se retrouve dans la toile. Une fois encore, et malgré ses efforts²⁶¹, Klein ne peut s'empêcher de manipuler, donc de faire état de sa main. Y voir là une aporie ? Oui, car s'il

261 Klein choisit aussi de ne pas représenter les mains : "Il ne fallait pas que les mains s'imprimassent, cela aurait donné un humanisme choquant aux compositions que je cherchais... Bien sûr, tout le corps est constitué de chair, mais la masse se trouve essentielle, c'est le tronc et les cuisses. C'est là où se trouve l'univers réel caché par l'univers de la perception."

avait eu l'usage de sa main tel que Valéry entend la main dans le processus de création, la main aurait certainement, engageant le pas à l'intelligence, relevé d'elle même cette aporie pointant son nez. Néanmoins, le peinture est devenue, comme « la littérature, (...) l'art de se jouer de l'âme des autres. »²⁶²

Perte de la main et désœuvrement.

Nous avons vu Klein dans un vouloir quitter la main qui le ramène à elle. Il est des artistes de la transition de l'avant / après-main. Andy Warhol (1928-1987) et son apologie de la reproduction mécanique sans intervention de la main est aujourd'hui recherché pour les sensibles différences de factures qui différencient ses œuvres dans les séries. L'art d'un Joseph Beuys (1921-1986) s'effondre s'il ne manipule pas un public. Duchamp²⁶³ (1887-1968), manipule jusqu'à la prestidigitation, il a été jusqu'à manipuler l'art lui-même.

L'artiste, s'il finit par réussir à abandonner véritablement sa main, ne risque-t-il pas de se retrouver dans le silence de son esprit, seul, sans salut, enfermé dans sa condition, sans la grâce d'une épiphanie de sa propre révélation, sans le moindre mouvement de lui à lui, immobile, attendant la muse Kaïros ?

Valéry, malgré son apologie de la main et du *Faire*, n'est pas innocent à cette *mentalisation* de l'art, les *possibles* qui naissent de sa poétique étant supérieurs à toute forme concrète d'art (acte/œuvre), n'a-t-il pas invité les artistes homériques de l'après-lui à courir ces chimères, tout comme il courait après les secrets d'un possible système mallarméen.

Michel Philippon, encore une fois, nous éclaire sur la situation de Valéry : « Valéry voit bien ce danger et l'exprime parfaitement dans une lettre à Maurice Denis : les temps approchent « où la théorie véritablement précèdera presque tous les travaux », où la critique « se fera peut-être une forme supérieure de l'art même, un art de précéder les arts » (1922, *Lettres à quelques-uns*, LXX, p. 141.) »

262 P.Valéry, ŒI - 1809.

263 « Le plus intelligent de tous les artistes » d'après André Breton.

Le débat a déjà cours et les camps existent, « Le peintre doit méditer certes, mais à sa manière, c'est-à-dire « les brosses à la main » (*Balzac, Le Chef d'œuvre inconnu*, Pleiade-Castex, p. 427.) : une méditation esthétique active, qui ne se sépare pas de la pratique, dans la production réelle, qui ne se désamarme pas de l'exigence d'achever. »²⁶⁴

Ces attentions sur la main de Valéry ne visaient-elles pas à mettre le poète sur le chemin de l'impossible complétude de son être ? De l'impossible ataraxie ? Ou alors n'avons-nous tenu au créateur qu'au mépris du monde, seul objet d'un possible salut. Le monde et ses possibles pourtant, seuls produits de ceux qui les façonnent.

« Essayer de sauver la Perfection
— dans la naufrage qu'est le temps moderne.
Sauver l'idée de perfection —
l'idée de durée, de *travail* aussi beau que l'ouvrage. »
P. Valéry, *Cahier XX* – 578²⁶⁵.

« C'est la main qui fait tout,
souvent sans intervention de la pensée. »
P. Picasso, *Propos sur l'art*.²⁶⁶

264 M. Philippon, *op. cit.*, p. 77.

265 Nous considérons ici l'édition des *Cahiers* du CNRS de 1972 : Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé en 29 tomes, Editions du CNRS (1957-1961), 1972

266 P. Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p.26.

ANNEXES

88

TABLE DES ILLUSTRATIONS	p. 89
BIBLIOGRAPHIE	p. 91

TABLE DES ILLUSTRATIONS

89

Les reproductions des *Cahiers* de Paul Valéry sont issues du fonds Paul Valéry de la Bibliothèque Gallica – ressources numériques, de la BNF :

[http://gallica.bnf.fr/Search?](http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&f_typedoc=manuscrit&ModeSearch=1&q=valéry&lang=FR&sq=cahiers)

[ArianeWireIndex=index&f_typedoc=manuscrit&ModeSearch=1&q=valéry&lang=FR&sq=cahiers](http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&f_typedoc=manuscrit&ModeSearch=1&q=valéry&lang=FR&sq=cahiers)

Illustration 1: Mains dessinées par Paul Valéry. Mention calligraphique : "2° de l'opération de l'esprit, (...) L'œil et la main", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard du sommaire.

Illustration 2: Mention calligraphique en titre : "les mains", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 4.

Illustration 3: Mention calligraphique en titre : "La main tantôt se cache...", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 5.

Illustration 4: Dessin d'une main en marge des *Cahiers*, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 16.

Illustration 5: Autoportait de Paul Valéry, la main au travail, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 20.

Illustration 6: La main mesure, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 24.

Illustration 7: Mention calligraphique : « Tout système philosophique où le corps de l'homme... », *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 26.

Illustration 8: Mention calligraphique : "Sensibilité. L'art — Combinaison ars—artus." , *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 27.

Illustration 9: Couverture d'un *Cahier* avec la mention "Faire sans croire", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 33.

Illustration 10: Mention calligraphique "Faire" et croquis "??F??", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 32.

Illustration 11: Degas Edgar (1834-1917), *Etude de mains tenant des pinceaux*, huile sur papier ,papier brun,Fonds Fèvre-Degas, Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre. En regard de la page 38.

Illustration 12: Figure d'un cavalier montant un cheval, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 39.

Illustration 13: Mention calligraphique : "Gladiator, Enseignement. Intelligence. L'hypothèse de dressage.", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 41.

Illustration 14: Mention calligraphique : "L'art le remède à l'ennui.", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 44.

Illustration 15: Rembrandt, *Auto-portrait*, 1629, Huile sur toile, The Mauritshuis, La Hague. En regard de la page 46.

Illustration 16: Rembrandt, *Auto-Portrait*, 1661, Huile sur toile, 114 x 94 cm, English Heritage, Kenwood House, London. En regard de la page 47.

Illustration 17: Rembrandt, *Auto-Portrait au béret* (détail), 1659, 84,5 x 66 cm, National Gallery of Arts, Washington, D. C. En regard de la page 48.

Illustration 18: Mention calligraphique : "LABOR EST ANTE LE PS.LXXII.", *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 54.

Illustration 19: Eugène Delacroix, *La lutte de Jacob avec l'ange*, fresque (détail), 1861, Eglise St Sulpice, Paris. En regard de la page 61.

Illustration 20: Le Caravage, *David avec la tête de Goliath*, 1610 - Huile sur bois, 125 x 101 cm, Galerie Borghèse, Rome. En regard de la page 66.

Illustration 21: Jackson Pollock, *The Flame*, c. 1934 - 38, huile sur toile, monté sur panneau isorel dur, 51,1 x 76,2 cm, MOMA, New York. En regard de la page 72.

Illustration 22: Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 1942, huile sur toile, 101,6 x 142,2 cm, MOMA, New York. En regard de la page 73.

Illustration 23: Jackson Pollock, *Number 5*, 1948, collection privée. En regard de la page 74.

Illustration 24: Dessin en couleur, *Cahiers*, Fonds Paul Valéry Gallica, B.N.F, Paris. En regard de la page 80.

Illustration 25: *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*, 1960, Centre Pompidou, Paris. En regard de la page 86.

Ouvrages

- A la gloire de la main*, Textes par Gaston Bachelard, Paul Éluard, Jean Lescure, Henri Mondor, Francis Ponge, René de Solier, Tristan Tzara et Paul Valéry. Gravures par Christine Boumeester, R. Chastel, P. Courtin, Sylvain Durand, Jean Fautrier, M. Fiorini, A. Flocon, H. Goetz, Prébandier, Germaine Richier, J. Signovert, R. Ubac, R. Vieillard, Jacques Villon, G. Vulliamy, A.-E. Yersin, Paris, Éd. Graphis, 1949.
- ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Vrin, 1988.
- ARISTOTE, *Les parties des Animaux*, Paris, Les belles lettres, 1956.
- AUGUSTIN (Saint), *De Doctrina Christina*, Livre II, chapitre 1, tome 6. Paris, Louis Vives, 1973.
- BARBOTIN Edmond, « La Main », in *Humanités de l'homme*, Paris, Aubier, 1969.
- BARTHES Roland, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Le Seuil / Point, 1981.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Editions de Minuit, Paris, 1957
- BAUER Nathalie, *Le Paragone. Le Parallèle des arts*, Paris, Éd. Klincksieck, 2009.
- BELL Charles, *The Hand. Its Mechanism and Vital Endowments as Evincing Design*, Bridgewater Treatises, W. Pickering, 1833.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (ou "technique"). Dernière version de 1939, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvement*, Paris, P.U.F., 1969.
- BRUN Jean, *La main et l'esprit*, Paris, P.U.F, 1963.
- BRUN Jean, *La Main*, Paris, Éd. R. Delpire, 1967.
- CHAUCHARD Paul, *Le cerveau et la main créatrice*. Paris, Delachaux et Niestlé, 1963.
- Correspondance André Gide - Paul Valéry 1890-1942*. Paris, Éd. Gallimard, 2009.
- CHIRON, Éliane (dir.), *La main en procès dans les arts plastiques. Volume IV*, Paris, Éd. De la Sorbonne, 2001.
- DIDEROT, *Lettres sur les aveugles, Œuvres philosophiques*, Éd. Vernière, 1972.
- DE KONINCK Thomas, *De la dignité humaine*. Paris, P.U.F., 1995.
- DELACROIX Eugène, *Journal*, Paris, Éd. Corti, 2009.
- DIDEROT, *Œuvres philosophiques*, Paris, Edition Vernière, 1972..
- DUCOL Jacques, *La philosophie matérialiste de Paul Valéry*, Paris, L'harmattan, 2005.
- D'UDINE, *L'art et le geste*, Paris, Éd. Alcan, 1910.

- FOCILLON Henri, *La vie des formes*, Paris, P.U.F., (3^e édition) 1947.
- GALIEN Claude, *De l'utilité des parties du corps humain* (livres I à XI), trad. Ch. Daremberg, Paris, Éd. J. B. Baillière, 1854.
- GREGOIRE DE NYSSE (Saint), *Traité de la création de l'homme*. Paris, Desclée de Brouwer, 1982.
- GUÉRIN, Michel, *Philosophie du Geste*, Paris, Acte Sud, 1995.
- HEGEL G.W.F, *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1991.
- HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, P.U.F., 1959.
- HURET Jules, *Symbolistes et Décadents, Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Éd. Charpentier, 1891.
- LEVAILLANT Jean (dir.), *Ecriture et génétique textuelle, Valéry à l'œuvre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- LEVAILLANT Jean & PARENT Monique (dir.), *Paul Valéry Contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974.
- PICKERING Robert, *Paul Valéry, la page, l'écriture*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1996.
- PHILIPPON Michel, *Le vocabulaire de Paul Valéry*, Paris, Éd. Ellipses, 2007.
- PICASSO, Pablo, *Propos sur l'art*, édition établie par Marie-Laure Bernadac, Paris, Gallimard, 1998.
- MIGUELEZ, Roberto (dir.), *Le sort de la main*, Ottawa, Éd. Carrefour 14, 1992.
- ROBINET Jean-Baptiste-René, *Considérations philosophiques sur la gradation naturelle des formes de l'Être*, Paris, 1768.
- SIGNORILE Patricia, *Paul Valéry, philosophe de l'art*, Paris, Vrin, 1993.
- SPINOZA, *Ethique, Œuvres complètes Tome II*, Paris, collection "Bibliothèque de la Pléiade", 1954.
- THIEFFRY Stéphane, *La main de l'homme*, Paris, Hachette, 1973.
- VALÉRY Paul, *Cahiers, Tomes I et II*, édition présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973 et 1974.
- VALÉRY Paul, *Oeuvres, tomes I et II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque de la Pléiade", 1957 et 1960.
- WEILL Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, 10/18, 1967.
- WOLFF Charlotte. *La main humaine*. Paris, PUF, 1952.

BARRÈRE Denise, « Paul Valéry un mystique sans dieu ? », *Revue Question* N°18, Editions Retz, Mai-Juin 1977.

BOS Charles, "Sur l'introduction à la méthode de Léonard de Vinci", *Nouvelle Revue Française* n° 80, mai 1920, pp. 675-699.

BOISSIÈRE Anne, "La part gestuelle du sonore : expression parlée, expression dansée. Main et narration chez Walter Benjamin", *Revue Demeter*. Université de Lille, juin 2004. En ligne : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/boissiere.pdf>. Consulté le 03/06/2012.

CONTE Richard, "Qu'est-ce qu'une pratique ?" *Revue Canadienne d'Esthétique*, volume 5, Aalborg University, 2000.

DARRIULAT Jacques, « La Poïétique de Paul Valéry ». En ligne : <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>
Consulté le 03/06/2012.

GOUTTEFANGEAS Maud, « Gladiator, « Athlète intellectuel » et le mode du cirque dans les Cahiers de Paul Valéry », *Loxias 26 Doctoriales*, Loxias. En ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3003>
Consulté le 03/06/2012.

GUÉRIN Michel, « Le geste de penser », *Revue Appareil, Numéros*, 2011. En ligne : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?Id=1338>
Consulté le 03/06/2012.

LORAUX Nicole, « La main d'Antigone », *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Volume 1, n°2 1986, p. 165-196. Consultable en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/metis_1105-2201_1986_num_1_2_869
Consulté le 03/06/2012.

MOULIN Denis, "Jean BRUN, Introduction à une pensée", *La Revue Réformée*, Faculté libre de théologie réformée d'Aix en Provence. En ligne : <http://larevuereformee.net/articlerr/n232/jean-brun-une-introduction-a-sa-pensee>
Consulté le 03/06/2012.

NAERT Émilienne. « Jean Brun, La main et l'esprit », *Revue Philosophique de Louvain*, 1987, vol. 85, n° 67, pp. 418-420. Consultable en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1987_num_85_67_6465_t1_0418_0000_2
Consulté le 03 juin 2012

PARRET Herman, « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Université de Limoges, 2009. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3007>
Consulté le 03/06/2012.

PELLETIER Pierre , "La nouvelle modernité : pour le plaisir de la main créatrice",
Revue *Liaison*, Numéro 72, mai 1993, p. 48.

Consultable en ligne :

<http://www.erudit.org/culture/liaison1076624/liaison1170560/42920ac.html>

Consulté le 03/06/2012.

RACLE Gabriel, « Réflexion : la main, un outils pédagogique », *Cahiers
pédagogiques* 417 (10/2003) Paris, CRDP, p.62-64

SIERRO Maurice, « L'esprit et la création dans les Cahiers de Paul Valéry », *A
contrario* 1/2004 (Vol. 2), p. 119-127. Consultable en ligne : www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-119.htm. Consulté le 03/06/2012.

THERIEN Claude, "Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la
sensibilité", *Les études philosophiques*, P.U.F., 2002/2003, numéro 62, p.353-369.

Consultable en ligne : [http://www.cairn.info/article.php?](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LEPH&ID_NUMPUBLIE=LEPH_023&ID_ARTICLE=LEPH_023_0353)

[ID_REVUE=LEPH&ID_NUMPUBLIE=LEPH_023&ID_ARTICLE=LEPH_023_0353](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LEPH&ID_NUMPUBLIE=LEPH_023&ID_ARTICLE=LEPH_023_0353)

3

Consulté le 03/06/2012.